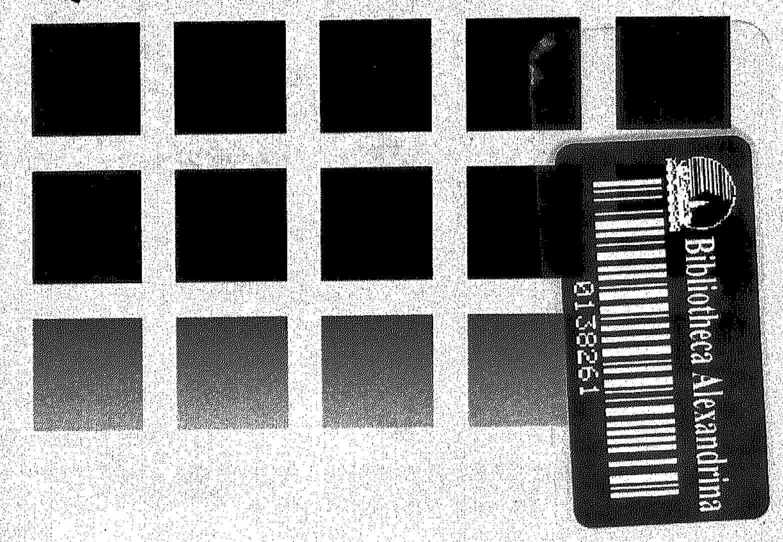
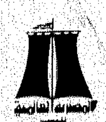
أدبيات

جدلية الإفراد والتركيب

في النقد العربي القديم

الدكتور محمد عبد المطلب





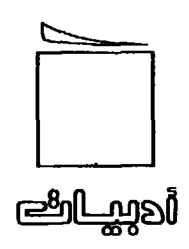
الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

أدبيات

جدلية الإفراد والتركيب

في النقد العربي القديم

إشراف الدكتور محمود علي مكي
أستاذ الأدب الأندلسي - كلية الآداب بجامعة القاهرة
وعضو مجمع اللغة العربية



جدلية الإفراد والتركيب

في النقد العربي القديم

الدكتور محمد عبد المطلب



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

يطلب من : **شركة أبو الهول للنشر**

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٢٥٦٠٨ ، ٣٩٢٤٦١٦

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩٠

الطبعة الأولى ١٩٩٥

رقم الإيداع ١٩٩٤/١٠٠٦٦

الترقيم الدولي ٩٧٧-١٦-٠١٥٩-٨ ISBN

طبع في مطابع المكتب المصري الحديث ، القاهرة

إهداء

إلى قطاف العمر : ياسمين وندى

الدكتور محمد عبد المطلب

المحتويات

بسم الله الرحمن الرحيم

تمهيد

إن النقد الأدبي في صورته الأوليَّة يعتمد أساسًا على قراءة النَّصِّ الأدبي ، واستكشاف ما فيه من جوانب الحُسْن أو القبح ، التي تقترن أحيانًا ببعض التعليلات والشروح أو الملاحَظات اللغوية والبيانية ، والتي تمثل – في حقيقتها – قيمًا موضوعية ، إذا ابتعدت عن الطبيعة الشخصية للناقد ، وأخذت موقفًا محايدًا بينه وبين العمل المنقود ، ولكنها في الغالب تغرق في ذاتية تُعرِّض عملية النقد لمخاطر كثيرة ، بل قد تؤدِّي في بعض الأحيان إلى إصدار أحكام مُضَلِّلة أو خادعة . ومن هنا علينا التنبه إلى أن مجرَّدَ إصدار الحكم السريع ، القائم على الانطباع الشخصي ، غير المعلَّل – ليس نقدًا بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ، بل إن هذا اللون يجرُّ كلمة النقد إلى معناها اللغوي الضيِّق ، الذي يشيرإلى تمييز الدراهم لمعرفة جيِّدها من رديئها .

وربما كانت أقدم صور النقد ما نجده من نقد الشاعرأو الكاتب لنفسه ؛ حيث نجد واحدًا منهما يعود إلى ما نظمه أو كتبه ، ناظرًا فيه مرة بعد أخرى ، فيُصلح بيتًا ، أو يغيِّر قافية ، أو يضع كلمة مكان أخرى ، إلى آخر هذه المحاوَلات في التَّهذيب والتنقيح . وهي عملية تعتمد – بلا شك – على مِران ودُرْبَة وخبرة بوسائل التعبير وطرق الصياغة تهيئ لصاحبها قدرةً معينة في هذا المجال .

وربَّما كان التباينُ الأساسي بين هذا اللون من النقد والنقد بمعناه الفني — أن الأول ، غالبًا ، ما يصاحب عملية الخَلْق والإبداع ، في حين أن الثاني يقفو أثر هذا الخلق وذلك الإبداع ؛ ذلك أن طبيعة التقويم لا يمكن أن تتم إلا لشيء سبق وجوده وتمامه . والحق أن هذين اللَّونين من النقد استمرّا مع مسيرة الفن الإنساني ، وتوازَيا مع عملية الإبداع الأدبي على مرِّ العصور .

والنقد باعتباره فرعًا من فروع المعرفة لا يمكن فصلُه وبَتْرُهُ عن بقية المعارف والعلوم ، التي توصَّل إليها الإنسان في تاريخه الطويل ؛ فمنذ القِدَم وتبادل المعارف قائم بين فروع العلوم المختلِفة ، سواء في ذلك العلوم النظرية أو التجريبية . حقا إن الارتباط ، قديمًا ، قام بين النقد والعلوم النظرية وخاصة الفلسفة ، ولكن التوسع المطَّرد في تجارب الإنسان وخبراته أدى إلى ارتباط النقد في مراحله المتأخِّرة بالعلوم التجريبية ، يستقي منها منهجها ويفيد منها في التنظيم والتدقيق ، وتقديم المقترحات ، واستخلاص النتائج ، دون أن يؤدي ذلك إلى تداخل الاختصاصات أو اختلال الحدود .

وقد كان ارتباطُ النقد بالفلسفة في تاريخه المبكِّر دافعًا إلى اعتباره — في اليونان القديمة — أحد فروعها ، ولعل هذا يفسِّر لنا كيفية انتقال النقد اليوناني إلى العربية ؛ حيث يرجع الفضلُ في هذا النقل إلى فلاسفة العرب الذين ترجموا أفلاطون وأرسطو ، مع إضافات ارتأوها ، ومع شروح وتعليقات بقدر ما أسعفهم الفهم لهذا الفكر الجديد [1] .

ولم يقتصر ارتباطُ النقد على الفلسفة وحدَها ، بل امتد ارتباطه ليتصل بغيرها من العلوم اللُّغوية بكل مستوياتها النَّحْوية والصَّوتية والدَّلالية ؛

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . ط ٤ القاهرة ، النهضة العربية ، ١٩٦٩ . ص٣ .

باعتبارها المادةَ الأساسية التي يقوم عليها الأدب ، أو باعتبارها الوسيط الذي يصل بين المبدع والمتلقّي . وهذا المبدعُ هو الذي يمتلك مقدرة الاختيار من مخزونه اللُّغوي ، كما يمتلك مقدرة التوزيع بطريقة فنية تُخرج اللغة عن طبيعتها الإخبارية إلى طبيعتها الإبداعية ، بانتهاك الصياغة المألوفة أحيانًا ، وبتكرار أنماط تعبيرية معيَّنة أحيانًا أخرى ، أو الاعتماد على المنبِّهات الأسلوبية البرّاقة في بعض الأحيان . مع ملاحظة أهمية التوفُّر للنية الجمالية في كل ذلك .

وإذا كانت صلةُ المبدع تتمثَّل في الاختيار والتوزيع – فإن طبيعة المتلقي تمثِّل حضوراً بيِّنًا في عملية الإبداع ؛ من حيث كان سِحْرُ التوصيل له جاذبيته ، بل له تأثيره البالغ في طريقة الصياغة وطبيعة الأداء ، وهو ما عبَّر عنه القدماءُ بمراعاة الحال والمقام .

ومن هنا ، فإن الوسيط اللُّغويَّ يمتد اتصاله ليلتحم بالعلوم البلاغية والعَروضية ؛ باعتبارها وسيلته في قياس ضغوط الدَّلالة ، وفي قياس طبيعة الانحراف ، أو بمعنى آخر تكون هي مرآة الكشف عن الفعل ورد الفعل في الصياغة الأدبية ، وإن كان هذا الدور قد تقلَّص إلى حد بعيد في الدرس البلاغي القديم ؛ نتيجةً لتحوُّله إلى مجموعة منَ التوصيات والتقنينات الصارمة لأصول القول أو الكتابة الجيدة .

ومن طبيعة الأمور أن يرتبط النَّقدُ على نحو من الأنحاء بالتاريخ وفلسفته ؛ ذلك أن التاريخ – بجانب استعراضه للقطاع الطولي من الزمن الماضي – يكون في كثير من الأحيان تعمقًا رأسيا للأحداث ؛ بغية الكشف عن دروسها ، واستخلاص قوانينها التي تحكمها ، والخروج بالقيم الإنسانية

التي أفرزتها . ومن هذا الجانب فهي تمثل للأديب ثم للناقد خبرة بالتراث ، وإفادة منه في التعرُّف على كثير من الجوانب الخصبة في الأدب عند ربطها بطبيعة الحياة وظروف المجتمع ، بل إن هذا التعرُّف المغرق في المضيٍّ قد يكون مساعداً خطيراً في تنوير كثير من القضايا الفنية والنقدية الحديثة ؛ ذلك أن التحليل والتفسير الصّادر عن فهم عميق للماضي يوسِّع دائرةَ الحاضر وينمي جوانبه ، فتتولَّد المعاني الإنسانية متعاقبة في تسلسلها الزمني ، بحيث تصبح مادة الكشف الدائم عن القيم الوجودية للإنسان وإبداعه الأدبي خاصة ، والفني عامة .

وعليه ، فإن تاريخ النقد يأخذ أهمية خاصة ، باعتبار أن طبيعة التواصل في الفكر الإنساني هي ركيزة التقدم والارتقاء ؛ إذ هي تربط النقد في حاضره بماضيه ، وفي الوقت نفسه لا تقطعه عن مستقبله . فتأصيل البحث يقتضي العودة إلى النقد في ماضيه البعيد أو القريب ؛ لأن ذلك يهيئ لنا أن نتعرف على الجهد القديم ، وما قدمه من مناهج في البحث ، قد تتوافق مع طبيعة نقدنا اليوم أو قد تختلف معه ، ولكنها – في كلتا الحالتين – سوف تقدِّم لنا القيم الخالدة التي لا تتغير مع تغير العصور .

ولا يجب أن نتوقف أمام ما نجده من اختلاف في الرأي أو تباين في المناهج ؛ بل إن تعمُّق كل ذلك قد يؤدي بنا إلى استكشاف قيمة شمولية لها طبيعة إنسانية ، لا يمكن العثور عليها إذا أغمضنا عيوننا عن هذا الماضي وما فيه ، بل زد على ذلك أنه يمكن لنا أن نتبينَ في هذا الاختلاف وذاك التباين وسيلةً للتقليل من ناحية التقنين الصارم التي سيطرت على الدرس القديم بحيث تصبح أمامنا جهودٌ خلاقة ، و وسائلُ للتحليل والتفسير – تساعد

على الإلمام بكل جوانب العمل الأدبي شكلاً ومضمونًا .

وما أظن إلا أن التيارات النقدية المعاصرة - وخاصة في مجال الأسلوبيات - سوف تفيد بشكل مباشر من ذلك الجهد القديم الذي قدمه عبد القاهر الجرجاني ومدرسته في مجال النحو الإبداعيّ ، وسوف تكون قراءتها الجديدة لعبد القاهر مثيرة للدهشة والعجب ، إذ هي تمثّل قمة الإدراك للعلاقة بين الألفاظ وأثر ذلك في خلق الصياغة الأدبية ، مما يهيئ لاكتمال نظرية لُغوية نقدية في فهم النص الأدبي وتفسيره .

وبالمثل - أيضًا - يمكن مقارنةُ اتّجاهات النقد المختلفة بالرجوع إلى نظائرها في الماضي ، وما أفرزته من مؤلَّفات ساعدت على تنوير جوانبَ خافية في الأدب ؛ فكلُّ منهج نقدي قديم له خصائصه ومقوماته التي انطلق منها ، فنسبيته أو عموميته لا تتأتّى إلا بتوسيع دائرة الرؤية ، بحيث يكون معيارُنا الصادق هو إدراك مدى مسايرة هذا النقد لطبيعة الأدب ، ومطالب المجتمع ، وظروف قرائه ، وقبل هذا وذاك لطبيعة مبدعه .

ولا يجب أن يغيبَ عنا بحال النماذجُ التطبيقية للأدب في تلك العصور المتقدمة ، بل من المحتم النظر فيها مرة وراء مرة ؛ لاستكشاف ما فيها من سمات وخصائص لا شك في أنها وليدة تجارب سابقة ، وخبرات متتابعة ، ونظرات نقدية متصلة بهذه التجارب والخبرات ، ومتصلة - في الوقت نفسه - بظروف عصرها . وعلى الدارس أن يحدّدَ مدى نجاح هذه النظرات في تشكيل العمل الأدبي وتحديد عناصره ، وارتباطها بطبيعة الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه ؛ فهذا الارتباط متغير من جنس إلى آخر ، ومتغير من مبدع إلى آخر . وكلُّ ذلك سوف يمدنا بذخيرة وفيرة فيما نحن بصدده

من نقود متعددة تملأ جوانب الحياة الأدبية اليوم . وهي نقود قد تُعاب أحيانًا بإغراقها في الذاتية والانطباعية ، وتعاب أحيانًا أخرى بتجرُّدها الموضوعي الذي يُدخل غير الأدبيات في مجال الأدب ، ومن هنا كان ربطها بماضيها مبرِّئًا لها من كثير من التهم ، ومساعدًا على إبرازها في إطارها الصحيح ؛ ذلك أن الذاتية الخالصة أمر في غاية الصعوبة ، كما أن الموضوعية الخالصة أشد منها صعوبة ؛ لأن صياغة الأدب – وكذلك نقده – ترجع إلى مجموعة من النظرات والإدراكات الفطرية والمكتسبة ، أ لغوية كانت أم نفسية وتاريخية واجتماعية ، كما ترجع إلى مجموعة من القيم التي تتغير من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة ، وهي أمور تمتزج فيها الجوانبُ الذاتية بالموضوعية بشكل يصعب تحديدُه ؛ لأن النقد والأدب – كليهما – يتشابكان في وحدة إنسانية لها طبيعة فنية تعتمد على الذاتية والموضوعية على سواء .

وهكذا يكون نظرُنا في النقد القديم بأسسه النظرية والتطبيقية دعامةً صالحة لهذا العصر ، وهي دعامة لا يمكن القول بأنها تخلق فنانًا من العدم ، ولكنها تهيئ له مجال التفوق ، إذا ما أحسن تفهمها والإفادة مما فيها من قيم صالحة له ، ومزجها بما يفيده من تطور المناهج النقدية المعاصرة ، بحيث لا ينغلق أمام جديد ، أو يتعصَّب لقديم .

الدكتور محمد عبد المطلب

الباب الأول
مدخل إلى النقد القديم

الفصل الأول
تطور النقد قديمًا

قلنا إن النقد في صورته الأُولى تمثَّل في تقييم العمل الأدبي لاستخراج ما فيه من حسن أو قبح ، ونضيف أن هذا التقييم لا بدَّ أن يتمَّ عن فهم و وعي بطبيعة ذلك العمل .

والنقد من طبيعته المعقوليةُ المنظَّمة والحدسُ الدقيق ، وكلاهما يجعل منه حركة موازِيَة للإبداع ، أو هو إبداع ثانٍ بجانب الإبداع الأصيل يقدمه للمتلقي في صورة ميسَّرة ؛ ليضع يده على ما فيه من قيم جمالية أو أخلاقية أو إنسانية ، تبعًا لاختلاف المناهج وتعدُّد الاتجاهات ، وتبعًا للركائز الفكرية والمنطلقات الفلسفية لكل منهج .

وكلمة النقد الأدبي بمفهومها المحدث لم تظهر إلا في حوالى القرن السابعَ عشرَ الميلادي ، لكنَّ مضمونها ظهر بشكل بارز في أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد .

ولا شك في أن اليونان القديمة كانت سبَّاقة إلى وضع أصول النقد الأدبي ، وإن كانت بداياته ذات طبيعة سهلة بعيدة عن التعقيد الفني والعمق

الفكري والتنظيم المنهجي ، ثم تدرَّج الأمرُ إلى شيء قريب من المنهجية المنظَّمة فيما قبل القرن التاسع قبل الميلاد ، ولا شك في أن ما قدمه هوميروس في ملحمتيه الخالدتين : الإلياذة والأوديسيا من براعة فنية – يؤكِّد وجودَ إرهاصات سبقته في مجال تجويد العمل الأدبي ، وخاصة في مجال الشعر الملحمي .

ونعني بقولنا منهجية منظمة أنه نقدٌ تعليمي بالدرجة الأولى ، يدعو إلى اتِّباع أصول معيَّنة ، عن طريقها يصل العمل الأدبي إلى درجة الكمال على مستوى تلك الأصول ، لكن ذلك لم يؤدِّ – فيما نعتقد – إلى قيام نقد يعتمد على الفكر الشعوري العميق ؛ بل إن طبيعته كانت ذاتية ، يخالطها أحيانًا ألوان من القيم الموضوعية .

وقد شغف أهل اليونان القديمة بأشعار هوميروس وغيره من شعرائهم المبرِّزين ، فكانت منهم طائفةٌ عاكفةٌ على تلك الأشعار تحفظها وترويها . ومن المدهِش أن بعضَ هؤلاء الرُّواة كان لهم دورٌ في مجال النقد الأدبي ، من خلال محاولاتهم في تنقيح بعض الأشعار وتهذيبها ، وقد يصل الأمرُ بهم أحيانًا إلى الحذف والإضافة ، أو على الأقل كانوا يقدِّمون بعضَ التعليقات التي تمثل في حقيقتها قيمًا بلاغية وبيانية [1] .

ويبدو أن فنَّ التمثيل عند اليونان كان له – هو الآخر – دورٌ في رُقي النقد وتطوره ؛ ففي الأعياد الدينية كانت تقوم حكومة أثينا بتنظيم المسابقات ، وكان عدد المحكمين فيها عشرة أعضاء يُختارون بنظام الاقتراع ، ومن يحصل من الشعراء الممثلين على خمسة أصوات يستحق الجائزة ، ولم

---

(١) شوقي ضيف : في النقد الأدبي . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦ . ص ٩ .

تكن الأحكامُ الأدبية والفنية في هذه المسابقات مبرَّرة ، كما أن نظام الاقتراع قلَّل من قيمتها النقدية ، بل إن الجماهير كانت تؤثر في المحكمين بالهَرْج والضوضاء ، وقد اهتم أرسطو بتسجيل أحكام هذه المسابقات في بعض كتبه [١].

وبعد هذه المرحلة المبكِّرة بدأ النقد يأخذ شكلاً أكثر تنظيما في اليونان ، ففي منتصف القرن الخامس قبل الميلاد وضع « كروكس » و « تيسياس » أسس البلاغة المنظمة ، وتبعهما في ذلك السفسطائيون الأوائل . وتعتمد هذه الأسس النثر قسيما للشعر ، وتقرر أن من حق هذا النثر أن تكون له قواعدُه الخاصة بالبناء والإيقاع والصوت .

وقد تجلت أولى محاولات النقد الأدبي الجدية عند شعراء المسرح اليوناني - وبخاصة الملهاة - في القرن الخامس قبل الميلاد ، حيث تناولت - فيما تناولت - نظام الدولة وكبار رجالها وحكامها ، كما تناولت كثيراً من المشاكل التي أهمَّت أهل أثينا ، وخاصة قضايا الدين وما أثاره الفلاسفة من شكوك حوله .

يقول أرسطو : إن أشهر شعراء الملهاة في أوائل القرن الخامس هما : « خيونيدس » و « ماجنيس » وقد فُقدت مؤلفاتهما ؛ لذا لا نعرف عنهما شيئًا . ويعتبر « كراتينوس » أهم الشعراء الذين ظهروا قبل « أرستوفانيس » وظل ينافسه حتى آخر أيامه ، وكان « كراتينوس » ناقداً عنيفًا في نقده ، لاذعًا في هجائه ، مُقْذِعًا في تهكمه ، صريحًا واضحًا [٢].

---

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ١٨ .
(٢) محمد صقر خفاجة : تاريخ النقد اليوناني . القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٥٦ . ص ١١٢ (سلسلة الألف كتاب)

وتمثّل ملاهي « أرستوفانيس » أهم المؤلفات الأدبية ذات الصبّغة النقدية ، من حيث تعرضها لكثير من القضايا الفكرية والفلسفية ؛ فمسرحية « الضفادع » ، وقد مُثّلت لأول مرة حوالى عام ٤٠٥ قبل الميلاد ، موضوعها سخرية المؤلف من « يوربيدس » حيث يقوم « ديونيسوس » – إله المسرح عند اليونان – برحلة إلى الدار الآخرة . وفي ذلك العالم تقوم مناظرةٌ أدبية بين الشاعرَين اليونانيين : « يوربيدس » و « أسخيلوس »، وفي هذه المناظرة نستشف كثيراً من الآراء الفنية ؛ إذ نرى مسرحيات « أسخيلوس » موضع الإعجاب ؛ لأنه يدعو إلى القيم الدينية والأخلاقية الفاضلة ، كما نرى هجوماً على « يوربيدس » ؛ لأنه هدم مبادئ الدين والأخلاق بثقافته السوفسطائية ، ويظهر بهذا دعوة « أرستوفانيس » إلى أن يكون للمسرح والشعر رسالة أخلاقية واجتماعية ، كما نجد في المناظرة نفسِها هجوماً على « يوربيدس » لتكلّفه في الأسلوب ، وحيله المسرحية التي تتجافى مع طبيعة الفن .

وفي مسرحية « السُّحُب » نجد هجوماً على السوفسطائيين وسقراط ، وتنديداً بالنّظريات الأدبية التي وضعوها ، والأفكار الفلسفية التي قدمها سقراط ، كما نجد في مسرحية « برلمان النساء » انتقاداً للساسة بسبب فشلهم في إدارة الدولة .

فأرستوفانيس يمثل تطوُّر النّقد اليوناني وازدهاره ، حيث انتقل من مرحلة الدعوة إلى الإصلاح والتهذيب للأعمال الشعرية إلى إثارة كثير من المشاكل الفنية التي تدخل في صميم البناء الشعري ، من حيث الموضوعات والأساليب والأغراض . ويمكن تلخيص الإسهام النقدي لهذه المرحلة

كرة فيما يأتي :

١- تصنيف الإنجازات الأدبية ، وتقسيم أنماطها وأساليبها و وسائلها تلفة إلى أنواع .

٢- تحليل القواعد البنائية ، وتفسير الأشكال الأدبية التي استخدمها كتّاب القدامى ، من أمثال : « أسكيلوس » [أسخيلوس] و « بيندار » ريقة منظّمة لاكتشاف القواعد البنائية التي اتبعوها .

٣- إعطاء الإلهام أهمية خاصة كمقابل للصنعة ، وتحديد الدور الذي به كلٌّ منهما في العمل الأدبي .

٤- إقرار أهمية التاريخ الأدبي .

٥- التنويه بأهداف الأدب [(١)].

وعندما ترقى شخصيةُ العقل الفلسفي عند اليونان تتكاثر الآراء ، وتصبح لُّ الموضوعات معرضًا للجدل والنقاش . وظهر السوفسطائيون يملئون صف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد ، حيث اشتغلوا في بداية أمرهم لسياسة وتعليم اليونانيين أصول المواطنة الصّالحة ، وتلقينهم أصول البلاغة طرق الإلقاء ، وعلموهم مبادئ النحو وقواعد الصرف ، كما قاموا دريب الشباب على طرق الصياغة الفصيحة وكيفية التغلب على الخصم لحق أو بالباطل ، وكيفية التلاعب بالحُجَج ودَلالة الألفاظ . وكان من ممن ما تعرّضوا له طبيعة الشعر وأوزانه ، فأتاحوا بذلك مجالا واسعًا للنقد، لا شك في أن للسوفسطائيين فضلا كبيرًا في التمهيد لأفلاطون وأرسطو ،

١) نجيب فايق أندراوس : المدخل في النقد الأدبي . القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٧٤ . ص ٧٧ .

بما قدموه من بحوث في الخطابة واللغة ، وجدل حول معاني الكلمات ، والاختلاف في إدراكها .

وكان تأثير « سقراط » أعظم من تأثير السوفسطائيين ؛ حيث ناقش الأثينيين فيما لقَّنه لهم السوفسطائيون من مسائل أدبية وخلقية واجتماعية ، وضاق بتناقض مفهوم الكلمات في اللغة ، وحاول أن يتغلَّبَ عليها بطريقة التَّجربة والملاحظة ، ولم يترك « سقراط » آثارًا مكتوبة ، وكل ما وصلنا من آرائه في النقد حكاه تلميذه أفلاطون في محاوراته . ومن الصعب التَّمييز بين آراء أفلاطون وآراء سقراط في هذه المحاورات ، فلا نعرف إن كانت هذه الآراءُ آراءَ سقراط نفسه ، أم أن أفلاطون اتخذ من سقراط مجرد شخصية مسرحية يضع على لسانها آراءه في محاورات ابتدعها . وإن كان من المرجَّح أن محاورات أفلاطون الأولى كانت آراءُ سقراط فيها أقرب إلى آرائه الحقيقية .

وعلى كلٍّ يمكن القول بأن فلسفة سقراط دارت حول نقطتين ، هما :

١- نظرية المعرفة التي تحصر العلم في الإدراكات العقلية والمعاني الكلية، دون الإدراكات الحسيَّة والمعاني الجزئية .

٢- نظرية الأخلاق التي توحِّد بين الفضيلة والعلم .

وكان لنظريته الأولى أثرٌ عميق في مصير الفكر الإنساني ؛ إذ أحدثت فيه انقلابًا خطيرًا ، حتى أصبحت أساسًا لكل المذاهب العقلية المثالية ، وكانت هي المصدر الأول الذي استقى منه أفلاطون فلسفته [1] .

---

(١) محمد صقر خفاجة : تاريخ النقد اليوناني ، ص ١٧٣ ، ١٧٤ .

وكان أفلاطون يقيم في أكاديميته التي أنشأها في أثينا ، حيث يقوم بتعليم جميع فروع المعرفة ، وكلّ ما يتعلق بتراث الفكر اليوناني منذ هوميروس إلى سقراط ، من رياضيات وفلك وموسيقى وبيان وأخلاق وسياسة وتاريخ . ولم يترك أفلاطون كتابًا خاصا بقواعد النّقد وأصوله ، أو كتابًا خاصا في الشعر ؛ وإنما ترك بعض الآراء المنتشرة في كتاباته وخاصة محاورته « إيون » عن الإلياذة . وهي تدور بين سقراط والمنشد « إيون » ، وفيها يتناول أفلاطون مسألتين مهمتين من صميم النقد الأدبي : الأولى – تتناول مصدر الشعر لدى الشعراء ، هل هو الفن أم الإلهام ؟ والثانية – تتناول الفرق بين ما يُصدره الشاعر أو الناقد من أحكام على الأشياء ، وما يصدره العقل والعلم على الأشياء نفسها .

ويرتبط رأيُ أفلاطون الخاص بالفنون بفلسفته العامة ، حيث رفض بشكل قاطع نظرية الفن للفن ، ورأى أن يربطه بالأخلاق ؛ بحيث يهدف إلى التعليم والتثقيف ، والشعر – عنده – يجب أن يكون دافعًا إلى الخير ، وتصوير الناس في شكل أمثل ، يدفع القارئ أو السامع إلى متابعتهم في مثاليتهم . وكل شعر لا يقوم بهذه المهمة يجب استبعادُه من ميدان الفن ، كما يجب أن يبتعدَ عنه شباب المدينة الفاضلة ؛ لما له من آثار سيئة عليهم .

والشعراء – في رأيه – كانوا ينساقون وراء رغبات شعبية دنيئة ، ونتيجة لذلك يقدّمون نتاجًا أدبيا لا قيمة له ، يهدف إلى إشباع هذه الرغبات ، مما أفسد الذّوقَ وأضرّ بالأخلاق .

ومما يأخذه أفلاطون على الشعراء ابتعادُهم عن الحقيقة في أشعارهم ، فهم كالمصوّرين الذين يقلّدون ما أمامهم ، والشعراء يقلدون الحقيقة بالكلام

فتكون حياتهم أوهامًا ينقلونها إلى قرائهم أو مستمعيهم .

وربما نستطيع أن نربط بين ما يأخذه أفلاطون هنا على الشعراء ونظريته المشهورة في المُثُل ، التي يرى فيها أن الوجودَ ينقسم إلى ثلاث دوائر :

الأولى - دائرة المُثُل والمدْركات العقلية ، وهي دائرة الحقائق الكلية .

الثانية - دائرة العالم المحسوس ، أو الطبيعة وما يتصل بها من البشر وعواطفهم وإحساساتهم . وهذه الدائرة محاكاةٌ أو مثال للدائرة الأولى .

الثالثة - دائرة الفنون والشعر ، وكلُّ ما فيها تقليد للدائرة الثانية ؛ فالشعر والفن يتّسمان بالتخلُّف لبُعْدهما عن عالم المُثُل ؛ لأنهما صورة للصورة . ومن الواضح أن هناك ارتباطًا بين هذا الرفض والرفض الأخلاقي السابق ، من حيث تطابقهما في الهدف والغاية .

ومن الملاحظ أن أفلاطون - تبعًا لنظرته السابقة - قد رتَّب أجناسَ الشعر على حسب محتواها الأخلاقي ، فيفضِّل الشعر الغنائي لأنه يتّجه إلى تمجيد الأبطال ، ثم يأتي بعد ذلك الشعرُ الملحمي لأن النقائصِ المصوَّرة فيه ليس لها تأثير في نهاية البطل وتحديد مصيره ، ثم يلي ذلك شعرُ المآسي ، ثم الملهاة ؛ باعتبارهما أقلَّ نماذج الشعر قيمة لمساسهما المباشر بالخُلق [1].

ولفلسفة أفلاطون في الخَطابة صِلَةٌ قويَّةٌ باتِّجاهاته المثالية والمتأثِّرة - في ذات الوقت - بما ساد عصره من جدل سوفسطائي . وقد وجَّه أفلاطون نقدًا شديدًا إلى ما ابتدعه الخطباءُ من مُحَسِّنات لفظية ؛ ليعطوا لأسلوبهم بريقًا ولمعانًا ، كما انتقدهم فيما يعمدون إليه من تمويه وخداع عن طريق

---

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ٣٧ .

اللغة المنَمَّقَة ، والبراهين الخطابية ؛ مما يؤثر على جمهور الجهلاء ويعطيهم نوعًا من المتعة المبتذَلَة التي لا تفيد في شيء . و وجَّه عناية خاصة إلى اهتمام الخطيب بموضوع الخطبة ، وعالجه معالجة دقيقة ، وألمَّ بمباحث عِلْم الكلام ، وطرق الإلقاء ، والخبرة بنفسية المخاطَبين .

وكان أرسطو أحد تلاميذ أفلاطون : قضى صباه في البلاط المقدوني ، ولما بلغ السابعةَ عشرةَ من عمره ذهب إلى أثينا ، والتحق بأكاديمية أفلاطون ، حيث أظهر ميلاً شديداً للبحث والاطِّلاع فسمّاه أفلاطون « العقل » [1] .

وقد أفاد أرسطو من أستاذه في أمور كثيرة ، وخاصة إدراكه للفنون والهدف منها ، ولكنه عارضه وانحرف عن نهجه في أكثر الأمور . والملاحظ أن أرسطو كان شديدَ الملاحَظَة للواقع ، فكان تجريبيا في أسسه بحيث تجافى عن الميتافيزيقية التي سيطرت على أفلاطون ؛ إذ شغف بمنهج الرياضيين الذين يهتمون بالبحث النظري المجرَّد ، ثم ينطلقون إلى الجزئيات ليطبِّقوا عليها نظرياتهم . أما أرسطو فقد اتجه إلى الطبيعيين ، يستقي منهم منهجهم في البَدْء بالجزئيات المحسوسة ؛ ليشتقّوا منها نظرياتهم ، بعد ترتيبها وتصنيفها وتحديد فصائلها وأنواعها .

وقد كتب أرسطو في النقد الأدبي كثيراً من المقالات التي خصَّص بعضَها للحديث عن هوميروس ، وهيسيودوس ، وأرخيلخوس ، ويوريبيدس ، وتُعرف هذه المقالات « بالمشكلات » أو « الشكوك » ؛ لأنه كان يعرض فيها لبعض المشكلات التي أثيرت حول أشعار هؤلاء الشعراء ، محاولا إيجاد الحلول المناسبة لها . وقد تضمَّنت هذه المقالات أو الأبحاث

---

(١) محمد صقر خفاجة : تاريخ النقد اليوناني ، ص ١٨٣ .

دراسة وشرحاً للكلمات الصعبة ، وبعض التعليقات على الأبيات الغامضة ، وتوفيقًا بين الفِقْرات المتناقضة في النص الواحد [١] .

وربما كان أهم مؤلَّف لأرسطو كتابه عن « فن الشعر » ، ويبدو أنه كان يلقيه في شكل محاضَرات على تلاميذه ، حيث يدور النِّقاشُ فيها بينه وبينهم ، ثم جُمع في كتاب لا تزيد صفحاته على نحو ستين صفحة . وقد كان لهذا الكتاب تأثير عظيم في تاريخ النقد ، حتى أصبح منبعًا لكثير من الآراء النقدية القديمة والجديدة على سواء .

والكتاب يضمُّ قسمين رئيسيين : يتناول أرسطو في أولهما حديثًا عاما عن الشعر ، تعريفه وأقسامه ، ويتناول في الثاني خصائص أنواع الشعر الرئيسية ، ويخصِّص جزءًا كبيراً للمأساة ، متحدِّثًا عن أجزائها وعناصرها والغرض منها ، ثم يقدم حديثًا تحليليا عن لغة الشعر وأوصافها ، ثم يُعرِّف وحدة الفعل في الملحمة والمأساة ، ويذكر أوجه الشَّبَه والخلاف بينهما .

ورسالة الشعر عند أرسطو تكاد تقتصر على بحث واسع في المأساة ، أما الملهاة فقد فُقد ما كتبه عنها من الرسالة .

والشعر – عنده – مثل الموسيقى والرَّسم في مُحاكاة الطَّبيعة ؛ فالرسم والموسيقى يحاكيان المناظرَ والأصوات من حيث دَلالتها على العواطف والأخلاق ، والشعر يحاكي أفعالَ الناس ، ثم تختلف أجناسُ الشعر في أسلوبها ، فمنها ما يحاكي عن طريق القصص كما في الملحمة ، ومنها ما يحاكي الأشخاص وهم يفعلون كما في المأساة والملهاة .

---

(١) محمد صقر خفاجة : المرجع السابق ، ص ١٨٤ ، ١٨٥ .

ومفهوم الشعر عند أرسطو ينحصرُ في المحاكاة ، أي تمثيل أفعال الناس ما بين خَيِّرة وشرّيرة ، بحيث تكون الأجزاءُ على نحو يعطيها طابَع الضرورة أو طابَع الاحتمال في تولُّد بعضها من بعض ؛ ولذا فالشعر الحقُّ – عنده – يتجلّى في المأساة والملحمة والملهاة ، أما الشعر الغنائي فهو لا يمثل إلا مرحلة تمهيدية للشعر الذي يعتدُّ به وحده وهو الشعر الموضوعي .

وقد ألَّف أرسطو – أيضًا – كتابًا في الخَطابة يمثل أدقَّ ما يتصل بفن الخطابة عند اليونان ، وقد أهمل فيه الحديثَ عن تاريخ هذا الفن ، واتَّجه إلى تحليل الأفكار الأساسية للخطابة بأنواعها الثلاثة : المحفلية ، والقضائية ، والسياسية .

وقد استهدف أرسطو من كتابه أهدافًا خُلقية وفنية ؛ إعانة على إقرار الحق والعدل بتزويد الخطباء بوسائل البراهين الصحيحة ، مع الكشف – في الوقت نفسه – عن وسائل المغالطة في الحُجَّة والتَّمويه في البرهان .

والخطابة عند أرسطو تقوم على البرهان ، حيث كان للمنطق المنزلة الأولى في معالجة كثير من مسائلها ؛ ولذا فقد عاب على من تكلَّموا في الخطابة قبله إهمالهم للقواعد الفنية للبراهين .

ويعرِّف أرسطو الخطابة بأنها القدرة على الكشف نظريا ، في كل حالة من الحالات ، عن وسائل الإقناع الخاصة بتلك الحالة [1] . والخطابة والمنطق يشتركان في طُرق التقرير والبَرْهَنة والتفنيد ، ولكن للخطابة اعتباراتها الخاصة في صوغ الحُجَج ، وإن كانت براهينها في الغالب تعتمد على المنطق .

---

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ٩٤ .

والخطابة تُعالج مواطنَ الحُجَج العامة التي تكون وسيلة الإقناع ، بحيث يكون لكل جمهور حالته الخاصّة بحسب الموضوع ، وبحسب حالة المتكلم ؛ ولذا فإن أجزاء الخطابة في ترتيبها أقربُ إلى المنطق منها إلى الشعر .

والمهم أن نشير إلى أن معالجةَ أرسطو لمسائل الصياغة في الأفكار والجمل والعبارات وتنظيم أجزاء القول – وهي التي شغلت جزءًا كبيراً من كتابه – قد أثرت تأثيراً بالغًا في النقد العربي القديم ، وفي البلاغة العربية ، كما سنرى فيما بعد .

وقد سيطرت قواعدُ أرسطو وقوانينه في الشعر والخطابة جميعًا على الرومان من بعده ، حيث كان تصوُّرهم للأدب والنقد لا يخرج عما عَرَفوه من النماذج اليونانية ، حتى إنه كان يقال – دائمًا – إن روما فتحت أثينا عسكريا ، ولكن أثينا قد فتحت روما ثقافيا [١].

وقد بدأ النقدُ اللاتيني مع « ترينس » ولكنه لم يتحدَّد تمامًا إلا عندما تكوَّنت جماعة « سكيبيو » في منتصف القرن الثاني قبل الميلاد ، وكانت تضم « إينوس » الشاعر الملحمي ، و « لوسيليوس » الشاعر الهجائي ، و « أكسويس » الكاتب المسرحي . وقد قامت هذه الجماعةُ بدراسة اللغة اليونانية وتطورها ، وكان لهذه الدراسة أثرها الضخم في تعريف مثقَّفي روما بالأفكار والأساليب الأدبية اليونانية ؛ ومن ثم ساهمت في ازدهار النقد وتطوره [٢].

وعلى الرغم من وجود محاولات للتهجُّم على كل ما هو من أصل

(١) شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص ٢٨ .

(٢) نجيب فايق أندراوس : المدخل في النقد الأدبي ، ص ٨ .

يوناني – نجد أن تأثير الفكر النقدي اليوناني غيرُ محدود ، حيث أثَّر « الرواقيون » على « فارو » ، كما أثر الأرسطاليون على « هوراس » و « شيشرون » أعظم نقاد روما القديمة ؛ بل إن كتاب هوراس في فن الشعر ليس إلا تجديداً لكتاب أرسطو الذي يحمل العنوان نفسه .

وربما كان الاتجاهُ التطبيقي من أهم العوامل التي رفعت الخطابة إلى مكانة بالغة العلوّ ، من حيث كانت هي الوسيلة السريعة إلى تقلُّد الوظائف العليا في الدولة . وكانت دراسةُ الخطابة تقتضي بالضرورة دراسة اللغة وما تحويه من مفردات ، ودراسة أصول الكلمات وكيفية استعمالها ، كما أنها تتصل بكثير من مباحث علم الأصوات ، باعتباره وسيلة فعّالة ومساعِدة في مجال الخطابة ؛ ولذا كان المهتمون بالبحث في الخطابة ودراسة مسائلها من أوائل واضعي أسس النقد الروماني القديم .

ويُعتبر « شيشرون » من أوائل المؤسِّسين للنقد الروماني المنظَّم ؛ حيث نجد في كتابه « بروتس » صورة التطوُّر التاريخي لفن الخطابة ، مع تحليلات جيِّدة لأساليب خُطَباء روما ، كما أن كتابيه : « الخُطب » و « الخطابة » يضمان دراسة تحليلية لمبادئ الخطابة وأهدافها ، وكذلك دراسة جيدة لطبيعة الأداء النثري في كلٍّ من الخطابة والتاريخ [1].

وبينما يوجه « شيشرون » اهتمامه للنثر نجد أن « هوراس » يقصر اهتمامه على الشعر ، وكتاباته في « فن الشعر » و « الرسائل » و « القصائد » تدلُّ دَلالةً واضحة على مدى تأثير أرسطو فيه .

---

(١) نجيب فايق أندراوس : المدخل في النقد الأدبي ، ص ٨١ .

ومن الملاحظ أن النقد الأدبيَّ في روما قد اهتم بعملية التصنيف ، وبتقعيد القواعد ، وبتركيب الصِّيَغ ، وذلك من خلال أسس موضوعية تكاد تلغي ما للجوانب الفردية من أثر ؛ بل إنها تجاهلت في كثير من الأحيان طبيعة الإلهام وأثرَهُ في الإبداع الأدبي .

وقد استقر الفكرُ الرومانيُّ على تحديد درجات للأدب ، وأن لكل درجة فيه أصولها وقواعدها التي تتيح لها طبيعة التطوُّر والارتقاء . وهذه القواعد تستمد ركائزها من القدامى ؛ مما أدّى إلى وجود اهتمامات خاصة بالإيقاع، والصَّوت ، وترتيب الكلمات ، وإعطاء التصوير البلاغي فعالية مباشرة في الصياغة .

وربَّما كان أهم ما خلَّفه الرومان في ميدان النقد هو كتاب « السمو » « للونجينوس » في القرن الثاني للميلاد ، الذي عرض فيه لفن الخطابة مناقشًا له من كل جوانبه ، من خلال المقارنة الدقيقة بين الأدبيَّن : الروماني واليوناني، كما عرض فيه لبعض الآراء النقدية المهمة ، مثل : اتصال اللغة والفكر بطبيعة المبدع ، واتصال الأدب من حيث التأثير بطبيعة متلقّيه ، على أساس أن قيمة العمل الأدبي يمكن أن تقدر بمراعاة حالة هذا المتلقي ؛ ومن ثم تحدث إثارته كلما كان تأليفُ العبارات مناسبا ، بحيث يكون « السمو » أعظم المناقب الأدبية وأقدرها على إحداث هزَّة الانتشاء في النفوس [(١)].

(١) أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث ؛ أصوله واتجاهاته . بيروت ، النهضة العربية ، ١٩٨١ . ص ٣٦ .

الفصل الثاني

النقد العربي القديم

لا شك في أن العرب في جاهليتهم قد بلغوا مرحلةً راقية في الأداء اللُّغوي ، تشهد لهم بالفصاحة حتى أصبح ذلك خاصةً تُطْلَق عليهم ، وحتى أصبحت هذه الفصاحةُ مجالا للتفاخُر فيما بينهم . وكان مظهرُ التفوُّق القولي متمثلا بصورة بارزة في الشعر باعتباره ذروة الإبداع الفني ؛ ولهذا احتلَّ الشعراءُ مكانة لا تدانيها مكانة أخرى ؛ بل وصل الأمر إلى أن القبائل كانت تعرف بشاعرها لا أن يعرف الشاعر بقبيلته . وكان ظهورُ شاعر في قبيلة حدثًا اجتماعيا له أهميته الخاصة ، « وكانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساءُ يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ؛ لأنه حمايةٌ لأعراضهم ، وذَبٌّ عن أحسابهم ، وتخليدٌ لمآثرهم ، وإشادةٌ بذِكْرِهم . وكان لا يهنئون إلا بغلام يولد ، أو شاعر يَنبغ ، أو فرس تُنتج .» (١)

ولا شك في أن شهادةَ القرآن بتفوق الجاهليين في مجال البيان تمثل أصدق دليل يمكن إيراده في هذا المجال . ويمكن أن نتلمَّسَ هذا التفوُّقَ البيانيَّ فيما خلَّفه الجاهليون من شعر أو نثر ، وبالضرورة فإن هذا التفوق البياني لا بد وأن تصحبه مقدرةٌ فطرية على التذوق الجمالي ، يمكن رؤيتها في كثير من

(١) ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده . القاهرة ، مطبعة هندية ، ١٩٢٥ . ج ١ ، ص ٣٧ .

نظراتهم أو آرائهم النقدية عند استماعهم لبيت شعر أصاب المفصل ، أو حكمة بالغة ، أو مثل دقيق . وفي فطرية مُدَرَّبة يعبر الوليد بن المغيرة عن مدى تذوقه لروعة الأداء القرآني بعد أن استمع لبعض منه ، فيقول إنه استمع من محمد كلامًا ليس من كلام الإنس ولا من كلام الجنّ ، ثم يصفه بناحية مادية تتمثل في حلاوته ، وناحية معنوية تتمثل في طلاوته ، ثم يدقق هذا التذوق – باعتبار ما يهدف إليه التعبيرُ القرآني – في أن أعلاه لمثمر ، وأن أسفله لمغدق ، ثم يختم كل ذلك بمقارنة عامة تجمع بين القرآن وغيره من ألوان الأداء الأدبي – فيجعله في منزلة لا تعلوها منزلة أخرى .

ومما لا شك فيه أن هذا التذوُّقَ لا بد أن تسانِدَهُ – أحيانًا – طبيعةٌ فنية أو حاسة نقدية ، تدرك بعضَ القيم التعبيرية المتميِّزة في الصورة أو في التركيب ؛ لأن المقارنة في جوهرها تعتمد – بديهيا – على إدراك خواصٍّ تمكِّن من إصدار الحكم ، وتهيئ لاستنباط أوجه الاتفاق والاختلاف .

ويمكن أن نتلمس – أيضًا – بذورَ الاتجاه النقدي فيما ذكرته الرواياتُ عن عملية النقد الذاتي التي يقوم بها الشاعرُ لنفسه ، معاودًا النظرَ فيما نظمه ؛ ليخلِّصَه من الغث والساقط والقلِق . وقد عبر امرؤ القيس عن ذلك في قوله :

أذودُ القوافيَ عنّي ذِيادا ذِيادَ غُلامٍ جَريءٍ – جَرادا

فَلَمّا كثُرْنَ وعنَّيْنَهُ تَخَيَّر مِنْهُنَّ شتى جِيادا

فأعزل مَرْجانَها جانبًا وآخُذُ مِنْ دُرِّها المُستَجادا [1]

---

(١) ابن رشيق القيرواني : العمدة ، ج ١ ـ ص ١٣٤ .

وكان الحطيئةُ يقول : خير الشعر الحوليُّ المُحكَّك [1] ، وهو في ذلك يأخذ بمذهب زهير الذي بلغ بظاهرة التجويد الشعري أقصى درجاتها ، وذلك كله يمثِّل لنا علامةً بارزة على وجود خبرة نقدية اكتسبها بعضُ الشعراء من خلال اتصالهم بنِتاج مَنْ سبقهم من الشعراء ، والنظر فيه من خلال قيم فنية مُحَدَّدة ، تتصل – أحيانًا – بالصياغة ، وتتصل – أحيانا – بالدَّلالة التي تتخلَّق من وراء هذه الصياغة .

والذي نتصوره أن ثقافة الشاعر النقديَّة ، سواء أكانت فطرية أم مكتسبة بالدُّربة والمران ، ليست مستقلَّة عن طبيعة مجتمعه ، وما يسوده من قيم فنية جمالية ؛ بل هي صورة له ، وانعكاس لثقافته وطاقاته الإبداعية . وقد رُوِي عن الأعشى قوله :

ونُبِّئتُ قَيْسًا ولَمْ آتِهِ وَقَدْ زَعَموا سادَ أَهْلَ الْيَمَنْ

فأخذوا عليه هذا الشَّكَّ الذي ظلَّل البيتَ من وراء قوله : (وقد زعموا) فجعل مكانها (على نأيه) [2] .

وقد ورد إلينا قليلٌ من أخبار مجالس النقد بالنسبة لمكانة الشعر والشعراء في تلك البيئة ، وما يُنتظر من كثرة النوادي والمجتمعات التي تدور حول الشعر بروايته أحيانًا ، ونقده أحيانًا أخرى ، والمفاضلة بين الشعراء في بعض الأحيان ، ومن ذلك ما قيل عن تحاكم الزِّبرقان بن بَدْر ، وعمرو بن الأهتَم ، وعبدة بن الطبيب ، والمخبل السَّعدي إلى ربيعة بن حذار الأسدي في الشعر: أيهم أشْعَر ؟ فقال للزبرقان : أما أنت فشعرك كَلَحْم أسْخِن لا هو نَضَج فأُكِل

(١) ابن رشيق القيرواني : المرجع السابق ، ص ١٣٤ . (٢) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، تحقيق عبد الستار فراج . بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٥٥ . ج ٨ ، ص٢٩٤ .

ولا تُرك نيئًا فينتفع به . وأما أنت ، يا مخبل ، فإن شعرك قصر عن شعرهم وارتفع عن شعر غيرهم ، وأما أنت ، يا عَبْدة ، فإن شعرك كمزادةٍ أُحكِم خرزها فليس تقطر ولا تُمطر .[١]

وتبدو أحكام ربيعة – هنا – عامة مُطْلَقَة ، ومع ذلك فيها لون من النقد الذي أخذ يتحدَّد في هذه البيئة الجاهلية ، فكان يميل إلى الارتباط بالنواحي اللُّغوية من حيث اختيار الكلمة ودقتها في موضعها ، وكان يميل إلى تلمُّس النواحي الجمالية في شكل عفوي ، دون وجود نظرية مكتمِلَة أو شبه مكتملة ، يَعتمد عليها الناقد فيما ينقد .

وقد كان النابغة الذُّبياني يجلس مجلسَ القاضي في قُبة حمراء بسوق عكاظ ، ويأتيه الشعراءُ يحتكمون إليه ، ففضَّل الأعشى على حسّان ، وفضَّل الخنساءَ على بنات جنسها ، فثار حسان ، وقال : إنا والله أشعر منك ومنها ، واحتجَّ لهذه الأفضليَّة بقوله :

لَنا الجفناتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بالضُّحى وأَسْيافُنا يَقْطرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمــا

وَلَدْنا بني العَنْقاءِ ، وَابْنَيْ مُحَرِّقٍ فَأَكْرِمْ بِنا خالا ، وأَكْرِمْ بِنا ابْنَما

فانتقده النابغةُ من جهتين : أولاهما – تتَّصل بالصِّياغة واختيار مفرداته اللُّغوية ؛ حيث قال : (الجفَنات) وهو جمع يدل على القِلَّة ، ومجال الفخر كان يقتضيه إظهار الكثرة ، مبالغة في الكرم بأن يأتي بجمع التكسير (الجِفان) ، كما عاب عليه قوله : (يلمَعْنَ بالضحى) وأحسنُ منه أن يقول : (يَبْرقن بالدُّجى) ؛ لأن الضيف بالليل أكثر طروقًا ، وأيضًا قوله : (يقطرن

---

(١) داود سلوم : النقد العربي القديم . ط ٣ بغداد ، الأندلس ، ١٩٧٩ . ص ١٣ ، ١٤ .

من نجدة دما) لأنه يدل على قِلَّة القتل .

وأخراهما - تتصل بالمعنى العام لسياق الفخر ؛ حيث ترك حَسَّان الفخر بآبائه ، وافتخر بمن ولدتْ نساؤه .

ومثلُ هذه الروايات لو صحَّت لكان معنى ذلك أن الجاهليّين توصلوا إلى إدراك العلاقة بين اللفظ والمعنى من ناحية ، ثم بين اللفظ والسياق الذي يَرد فيه من ناحية أخرى ، هذا فضلا عن إدراكهم لما يقع في القافية الشعرية من عيوب ؛ نتيجة لأنهم كانوا يغنّون الشعر فيزداد الإحساس بأي قلق في الموسيقى المسيطرة على البيت أو المركَّزة في قافيته . وقد روي عن النابغة قوله :

أ مِنْ آلِ ميَّةَ رائحٌ أو مُغْتدي عَجْلانَ ذا زادٍ وغيرَ مُـزَوَّدِ

زَعَمَ البَوارِحُ أنَّ رِحلَتَنا غداً وَبِذاك خبَّرنا الغُرابُ الأسْوَدُ

فهاب الناس أن يقولوا له لحنْتَ أو أكفأتَ ، فعمدوا إلى قينة ، فقالوا غنّيه ، فلما غنتْه بالخفض والرفع فَطِنَ ، وقال :

وبِذاك تَنْعابُ الغرابِ الأسودِ [1]

وعلى فرض أن كلَّ هذه الروايات مصنوعة ومنحولة للجاهليين - فلا شكَّ في أن صناعتَها تمَّت في فترة قريبة جدًّا من هذه الجاهلية ؛ مما يُتيح لصنّاعها فرصة الإلمام الدقيق بجوانب الحياة الثقافية والأدبية في هذه الفترة المبكّرة من حياة النقد العربي ، وهذا بدوره يدفعنا إلى قبول هذه الروايات

---

(١) أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي : جمهرة أشعار العرب . بيروت ، دار المسيرة ، ١٩٧٨ . ص ٢٨ .

واعتمادها كأساس لأوليات النقد الأدبي .

وكان مجيءُ الإسلام عاملاً خطيراً في هذا المجتمع الجاهلي ؛ حيث هيَّأ لحياة جديدة بكل ما فيها من قيم حضارية ، كما هيأ لنشوء مجتمع مُنَظَّم ، ووجود سلطة قانونية جعلت من أولئك البدو المشتَّتين أُمَّةً مستقِرةً ، وأعطت لعاداتهم وتقاليدهم ثوبًا منظَّمًا من التَّهذيب والتَّشذيب . ولا شك في أن كلَّ ذلك كان له أثرٌ واضح في الأدب ، وبالضرورة أثر واضح في النقد الأدبي .

وقد أثار القرآن الكريم منذ نزوله حركةً فكرية عند العرب ، كما دعاهم إلى إدامة النَّظَر فيما بين أيديهم من فنون القول ، ومقارنتها بما جاءهم من السَّماء ، فحاولوا استخلاص أسس التفوُّق في التعبير القرآني بالنسبة لما دوَّنوه من ألوان فنية في الشعر أو النثر .

ولم يقتصر الأمرُ على النظر في الكتاب الكريم مقارَنًا بغيره من الأساليب ؛ بل إن الأمرَ الأول – الذي أثارهم – هو محاولة تفهُّم هذا الكتاب من خلال استيعاب مدلولات ألفاظه ، وتراكيب جُمله ، ومضامينه الفكرية والدينية ، وهو ما أطلِق عليه فيما بعد كلمة « التفسير » .

وتبدو المحاولاتُ التفسيرية الأولى في زمن الرسول ﷺ حيث توجَّه إليه بعضُ الأعراب ببعض التساؤلات حول ألفاظ القرآن التي غَمُض عليهم معناها ، في مثل قوله تعالى : ﴿ وَلَمْ يَلْبِسُوا إِيمَانَهُم بِظُلْمٍ ﴾ فيتساءل : وأينا لم يظلم نفسَه ؟ ويفسِّر الرسول ﷺ الظلم هنا بالشِّرك ، مستشهداً بقوله تعالى : ﴿ إنَّ الشِّركَ لظلمٌ عظيمٌ ﴾ [1] ومن المؤكَّد أن هذه الجوانبَ

(١) محمد زغلول سلام : أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري . القاهرة ، دار المعارف . ص ٢٧ .

التفسيرية من الرسول أو من صحابته اتجهت إلى الناحية الدينية باعتبارها الهدف الأساسيّ لنزول القرآن .

وكان الصحابةُ ما بين متحرّج في التفسير ومقبل عليه ، وما بين متحرّك لتفسير غريبه بأشعار العرب ومأثوراتهم ، ومتوقف لا يقول بذلك ؛ لكن هذا وذاك خلق ظروفًا أدبية وفكرية جديدة مهدت لظهور النقد المدوّن فيما تلا ذلك من عصور . والحق أن هذا الجوّ الديني الخالص لم يلغ الوجودَ الأدبيّ والنقديّ ، وإنما أتاح لهما نوعًا من الوجود والاستقرار ؛ انطلاقًا من الحاجة الدينية إليهما أولا ، ثم تعبيرًا عن الحاجة الفنية ثانيًا .

وقد أدرك الرسول ﷺ القيمة الحقيقية للشعر من حيث كونه مؤثرًا في المجتمع ، ومن حيث كونه وسيلة فعّالة في الدفاع عن الدين ، وذلك يستتبعه بالضرورة لونٌ من التذوّق النقدي بالرّفض أو القبول ؛ بل إن الأمر يتجاوز ذلك إلى محاولة تحديد مفهوم للشعر، من حيثُ الصياغة والتركيب وطبيعة اللغة التي يستخدمها ، ومن حيثُ المقام الذي يصلح له والمجال الذي يستدعيه ، ثم من حيث الغاية الخلقية التي يهدف إليها ؛ فقد روي عن الرسول ﷺ قوله : « الشعر كلامٌ من كلام العرب ، جَزْل تتكلّم به في نواديها ، وتسلُّ به الضّغائن بينها .» ثم أنشد :

قلدتُكَ الشّعر يا سَلامةُ ذا الـ ـأفْضالِ ، والشّيْءُ حَيْثُما جُعِلا
وَالشّعرُ يَستَنْزِلُ الكَرِيمَ كَما يُنْزِلُ رَعْدُ السَّحابَةِ السَّيلا [1]

وتأكيدًا لهذا الهدف الأخلاقي للشعر، يقول الرسول ﷺ : « إن من

(١) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ١٢ ، ١٣ .

الشعر لحكمة ، وإن من البيان لسحراً .» ولم يزل النبي ﷺ يعجبه الشعر ، ويُمدح به ، ويثيب عليه ، ويقول هو ديوان العرب [١].

ويكاد الرسولُ يؤكِّد مفهومَ الموهبة والإلهام بالنسبة للشاعر ؛ فقد جاء حسان بن ثابت إلى النبي ﷺ فقال له : « يا رسول الله ، إن أبا سفيان بن الحارث هجاك ، وأسْعَده على ذلك نوفلُ بن الحارث وكفارُ قريش ، أ فتأذن لي أن أهجُوَهم ؟ فقال النبي : فكيف تصنع بي ؟ فقال : أسلُّكَ عنهم كما تُسَلُّ الشَّعرة من العجين ، فقال له : اهجُهم وروحُ القدس معك .» [٢]

وكما كان الإحساسُ بالحاجة الدينية دافعًا إلى الوقوف من الشعر هذا الموقف - كذلك كان الإحساسُ بالحاجة الفنية دافعًا إلى مثل ذلك ، فقد رُوي عن النبي ﷺ أنه قال : « لا تدع العربُ الشعرَ حتى تدعَ الإبلُ الحنينَ .» [٣]

وكان النبي ﷺ يَقْبل من الشعر الكثير ، ويطرب له ، ويُظهر الاستحسانَ لصاحبه ؛ فقد أنشده نابغةُ بني جعدة :

بَلَغْنا السَّما مَجْدًا وَجودًا وسؤددًا وإنّا لَنَرْجو فَوْقَ ذَلِكَ مَظْهَرا

فقال النبي : « إلى أين ، يا أبا ليلى ؟ فقال : إلى الجنة بك ، يا رسول الله. قال : نعم إن شاء الله .» فلما أنشده :

ولا خَيْرَ في حِلْمٍ إذا لَمْ تَكُنْ لَـهُ بَوادِرُ تَحْمي صَفْوَهُ أنْ يُكَدَّرا

ولا خَيْرَ في جَهْلٍ إذا لَمْ يَكُنْ لَهْ حَليمٌ إذا ما أَوْرَدَ الأَمْرُ أَصْدَرا

(١) القرشي : المرجع السابق ، ص ١٣ . (٢) القرشي : المرجع السابق ، ص ١٢ .
(٣) ابن رشيق القيرواني : العمدة ، ج ١ ، ص ١١ .

قال له النبي : « لا فَضَّ اللهُ فاك . » [(١)]

وأما ذمُّ الشعر والشعراء في قوله تعالى : ﴿ وَالشُّعراءُ يتَّبِعُهمُ الغاوونَ . أ لمْ ترَ أنَّهم في كلِّ وادٍ يَهيمونَ . وأنَّهمْ يَقولونَ ما لا يَفْعلونَ ﴾ فقد ردَّ على من احتج بها ابنُ رشيق ، واعتبر ذلك غلطًا وسوء تأويل ؛ لأن المسألة كانت دينية خالصة حيث قُصِد بالنصِّ القرآني شعراءُ المشركين الذين تناولوا رسول الله بالهجاء ومسّوه بالأذى ، أما مَنْ عداهم فقد استثناهم الله عز وجل ، ونبَّه عليهم فقال : ﴿ إلا الذينَ آمنوا وعَمِلوا الصَّالحاتِ وذَكَروا اللهَ كثيراً وَانْتَصروا مِنْ بَعْد ما ظُلِموا ﴾ يريد شعراء الرسول الذين ينتصرون له ، ويُجيبون المشركين عنه ، كحسان بن ثابت ، وكعب بن مالك ، وعبد الله بن رواحة [(٢)].

بل إن تلك الآية الكريمة – في تصوُّرنا – قد أثارت قضية نقدية من الطِّراز الأول ، فيما يتَّصل بكيفية مُحاكاة الشاعر للواقع ، وأنها محاكاة فنية قد تتيح للشاعر مُخالَفَة هذا الواقع في كثير من خواصه وحقائقه . يتمثَّل ذلك في قضية دينية وأدبية في آن واحد ، حيث بلغ عمر بن الخطاب قولُ أبي محجن الثقفي : « ولَسْتُ عن الصَّهْباءِ يومًا بِصابِرِ . »

فقال عمر : إن الشاعر قد أبدى ما في نفسه ، وذلك يترتَّب عليه عقوبة الإصرار على شُرب الخمر . واعترضه عليٌّ بن أبي طالب في هذه العقوبة محتجا بقوله تعالى : ﴿ وأنهم يقولون ما لا يفعلون ﴾ [(٣)]

---

(١) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ١٤ .

(٢) ابن رشيق القيرواني : العمدة ، ج ١ ، ص ١٢ .

(٣) الأصفهاني : الأغاني ، ج ١٨ ، ص ٢٩٩ .

وتولى أبو بكر الخلافةَ بعد موت النبي ، وشغلته حروبُ الرِّدَّة وبداية الفتوحات الإسلامية عن الأدب ومجالسه ، وإن كانت هناك بعض روايات عن قوله الشعر في أبيات مُفْرَدة ، ومن ذلك قوله يرثي النبي ﷺ :

أجَدَّكَ ما لعينِكَ لا تنامُ كأنَّ جفونَها فيها كِلامُ

ومثل ذلك روي عن عمر أيضًا :

ما زِلْتُ مُذْ وَضَعوا فِراشَ مُحَمَّدٍ كيْما يُمَرَّضَ خائِفًا أتوجَّعُ

وعلي بن أبي طالب :

ألا طرقَ النّاعي بليلٍ فَراعَني وأَرَّقني لما استَقَرَّ مُنادِيا

وعثمان بن عفّان :

فيا عينُ ابْكي ، ولا تَسأمي وحقَّ البُكاءُ على السيِّدِ [1]

غير أن عمر – رضي الله عنه – كان من بين الخلفاء الأربعة « مِنْ أنقد أهل زمانه للشعر ، وأنفذهم فيه معرفة . » [2]

ومما يُروى حول هذه المعرفة بأوجه الشعر أن بني العَجْلان كانوا يفخرون بهذا الاسم ؛ لقصة كانت لصاحبه في تعجيل قرى الأضياف ، إلى أن هجاهم به النّجاشيُّ فضجروا منه ، وسُبّوا به ، واستَعْدوا عمر بن الخطاب ، فقالوا : يا أمير المؤمنين ، هَجانا . فقال : وما قال ؟ فأنشدوه :

إذا الله عادى أهْلَ لؤمٍ ورِقَّةٍ فَعَادى بني العجلان رَهْط ابن مُقبِل

---

(١) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ١٦ .

(٢) ابن رشيق القيرواني : العمدة ، ج ١ ، ص ١٣ .

فقال عمر : إنما دعا عليكم ، ولعله لا يجاب . فقالوا : إنه قال :

قَبيلَتُهُ لا يَغْدِرونَ بِذمَّة ولا يَظلمونَ النّاسَ حَبَّةَ خَرْدلِ

فقال عمر : ليتني من هؤلاء .

قالوا : إنه قال :

ولا يَرِدونَ الماءَ إلا عَشيَّةً إذا صَدَرَ الوُرّادُ عَنْ كُلِّ مَنْهَلِ

فقال عمر : ذلك أقلُّ للسكّاك ، يعني الزِّحام .

قالوا : إنه قال :

تعافُ الكِلابُ الضّارِياتُ لُحومَهُم وَتَأكُلُ مِنْ كعبِ بنِ عوفٍ ونَهْشَلِ

قال عمر : كفى ضياعًا مَنْ تأكل الكلابُ لحمه .

قالوا : إنه قال :

وما سُمِّي العجلانُ إلا لِقَوْلِهِمْ خُذِ القَعْبَ وَاحلِبْ أيُّها العَبْدُ وَاعْجَلِ

فقال عمر : كلنا عَبْد ، وخير القوم خادمهم [1].

ولم يكن عمر جاهلا بما يرمي إليه النجاشيُّ ، وإنما قدرته وبَصَره بطرق الأداء هي التي هيأت له تفسير المعنى بما يدرأ الشبهات .

ويكاد يكون تقييم عمر للشعراء قائمًا على أسس أخلاقية وفنية في آنٍ واحد ؛ فقد خرج يومًا وببابه وَفْد غطفان ، فقال : أيُّ شعرائكم الذي يقول:

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

حَلفتُ فَلَمْ أترُكْ لِنَفسِكَ رِيبَةً وَلَيْسَ وراءَ اللهِ لِلْمَرْءِ مَذْهَبُ
لَئِنْ كُنْتَ قَدْ بُلِّغْتَ عَنّي سِعَايَةً لَمُبْلِغُكَ الواشي أغشُّ وأكْذَبُ
ولَسْتَ بِمُسْتَبْقٍ أخًا لا تَلُمُّهُ عَلى شَعَثٍ، أيُّ الرِّجالِ المُهَذَّبُ

قالوا : النابغة ، يا أمير المؤمنين . قال : فمن القائل :

خَطاطيفُ حُجْنٌ في حِبالٍ مَتينَةٍ تَمُدُّ بِها أيْدٍ إلَيْكَ نَوازِعُ
فَإنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذي هُوَ مُدْرِكي وَإنْ خِلْتُ أنَّ المُنْتأى عَنْكَ واسعُ

قالوا : النابغة ، يا أمير المؤمنين . قال : فمن القائل :

إلى ابن مُحرقٍ أعْمَلْتُ نَفْسي وَراحِلَتي ، وقَدْ هَدأتْ عُيونُ
فألفَيْتُ الأمانَةَ لَمْ يَخُنْها كَذَلِكَ كانَ نوحٌ لا يَخُونُ
أتَيْتُكَ عارِيًا خَلَقًا ثيابي عَلى خَوْفٍ تُظَنُّ بِيَ الظُّنُونُ

قالوا : النابغة ، يا أمير المؤمنين . قال : فمن القائل :

إلا سُلَيْمانَ إذْ قالَ المليكُ لَهُ قُمْ في البريَّةِ فَاحْدُدْها عَنِ الفَنَدِ

قالوا : النابغة ، يا أمير المؤمنين . قال : هو أشعر شعرائكم [١].

وربما استطعنا أن نستشفَّ الأسسَ النقدية التي كان عمر يبني عليها أحكامَه من خلال هذا الحوار الذي رواه صاحب جمهرة أشعار العرب [٢] عندما طلب عمر – رضي الله عنه – من ابن عباس أن يُنشدَه لشاعر الشعراء ، فقال له : يا أمير المؤمنين ، مَنْ شاعر الشعراء ؟ قال : زهير . فقال له : ولِمَ

(١) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٦ ، ٢٧ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٥ .

صيَّرته شاعر الشعراء ؟ قال : لأنه لا يُعاظِل بين الكلامَيْن ، ولا يتتبَّع وحشيَّ الكلام ، ولا يمدح أحداً بغير ما فيه . فملاحظات عمر النقدية تستمد عناصِرَها من القدرة الفنية للشاعر على تركيب المفرَدات والجُمَل ، ومن القدرة الفنية على إحكام القافية ، ثم يأتي الصِّدقُ كخاصية أساسية يُقَوَّم بها الشاعر .

وربما كانت بعضُ عبارات عمر بن الخطاب ذاتَ تأثير بالغ فيما ظهر بعد ذلك من القول في السَّرِقات الشعرية ، وأولويَّة شاعر على آخر في مجال القول والسَّبْق به ، فقد قال عمر عن امرئ القيس : إنه سابق الشعراء « وخَسَف لهم عين الشعر ؛ فافتقر عن معانٍ عور أصح بصراً . » [1] وربما لهذا علَّق ابنُ رشيق على قول عمر السابق فقال : إن العلماءَ بالشعر قدَّموا امرأ القيس لأنه سبق إلى أشياءَ فاستحسنها الشعراء واتَّبعوه فيها [2] .

ولا نكاد نعثر على رأي نقدي بارز عند غير عمر من الخلفاء إلا فيما رُوي أحياناً عن عليٍّ بن أبي طالب ، ويهمنا من هذه الروايات تلك التي حدَثَتْ بين بعض أدباء جيشه في حضرته بالبصرة ، واختلافهم في المفاضلة بين الشعراء ، فقدَّم الإمامُ أساساً نقديا جيداً للموازَنَة بين الشعراء ، يعتمد على البعد الزمانيِّ والمكانيِّ لهذه المقارنة ، كما يعتمد على البعد الدَّلاليِّ ومذهب الصياغة ، ثم يعتمد – أخيراً – على مدى تعبير الشاعر عن تجربة خاصة تُعطي لعمله الشعريِّ طابع الابتكار والجِدَّة . يقول الإمام : « كلُّ شعرائكم مُحْسِن ، ولو جمعهم زمانٌ واحد ، وغاية واحدة ، ومذهب واحد في

---

(١) ابن رشيق القيرواني : العمدة ، ج ١ ، ص ٥٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٠ .

القول – لعلمنا أيهم أسبق إلى ذلك ، وكلهم قد أصاب الذي أراد وأحسن فيه ، وإن يكن أحد فَضَلَهم فالذي لم يقل رغبةً ولا رهبة امرؤ القيس بن حُجْر ؛ فإنه كان أصحَّهم بادرة ، وأجودَهم نادرة .» (١)

وربما وجدنا فيما قاله عليٌّ بن أبي طالب ومنْ قبله عمر بن الخطاب عن امرئ القيس ما يوضِّح لنا سِرَّ تقديمه على شعراء العربية جميعًا عند معظم النقّاد القُدامى ، وربما يزداد الأمرُ وضوحًا إذا تبيَّنا أن الرَّسول عليه الصلاة والسلام – قَبْل عمر وعليّ – قد وضع امرأ القيس في منزلة الإمامة والزعامة للشعراء . فقد رُوِي عن الرسول ﷺ قوله عنه : « أ ما إني لو أدركتُه لنفعتُه ، وكأني أنظر إلى صُفرته ، وبياض إبْطَيْه ، وحموشة ساقيه ، في يده لواء الشعراء ، يَتَدَهْدَى بهم في النار .» (٢)

نخلص من هذا إلى أن عصر الخلفاء الراشدين ظهرت فيه بعض اتِّجاهات نقدية فردية مُتناثِرَة هنا وهناك ، دون أن يكونَ لها نظامٌ كليٌّ يجمع شتاتها ؛ فهي بمثابة اجتهادات تستدعيها مناسبةٌ من المناسَبات الدينية أو الاجتماعية أو الثقافية في تلك البيئة الناشئة ، وهي بيئة كانت تعايش لحظة مخاضٍ فكري جديد صبَغ الحياة الثقافية والأدبية بطابَعها . وعلى الرغم من هذا يمكن أن نزعمَ أن اتجاه النقد الأدبي كان أخلاقيا خالصًا ، لا يكاد يفلت من هذه الأخلاقية إلى الجوانب الفنية الإبداعية إلا في القليل .

وبانتقال الخلافة إلى دمشق تغيرت الحياةُ تغيُّرًا يكاد يكون كاملا في معظم جوانبها الاجتماعية والثقافية والسياسية ؛ حيث أصبح تدبيرُ الدولة

(١) الأصفهاني : الأغاني ، ج ١٦ ، ص ٢٩٧ .
(٢) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ١٧ .

يقوم على أصول سياسية بكل ما تحويه الكلمةُ من مدلول ، وخاصة في جانب المظهر والشكل الجديد للحكم الأموي ؛ فقد تحوَّلت الخلافةُ الزاهدة العابدة إلى مُلك وراثي ، فيه أُبَّهة السلطان وكبرياؤه من حاشية وحُجّاب ، وكثرة في المال والثراء ، ورغبة في مُتَع الدنيا وملذاتها .

وبابتعاد الحجاز عن مركز السلطة الدينية والسياسية ، وكثرة المال في أيدي أبنائه ، اتَّجهوا إلى لون من الحياة التي غابت عنهم إبّانَ الخلافة الراشدة ، فابتَنَوا القصور ، وتعوَّدوا الترف ، ومالوا إلى الطرب والغناء ، وانعكس كلٌّ ذلك في إبداع شعريٍّ ، يلائم تلك الحياة ، ويستمد منها معظم أشكاله الفنية في الصِّياغة والتركيب ، وفي المضمون الذي يتخلَّق منهما .

وربما كانت هذه الحياةُ الجديدة عاملا فعالا في ظهور فئة ترفَّعت بنفسها عن ترف الدنيا ، وتمسكت بدينها أشد التَّمسك ، وقاومت الشكل الجديد للحياة وما مثلها من ألوان التعبير الأدبي وخاصة في الشعر .

ويبدو أن المرأة الحجازية لعبت دوراً أساسيا في طبيعة النِّتاج الشعري في هذه الفترة ، حيث كانت أكثر تحرُّراً من المرأة في الشام أو العراق ؛ بل إن تأثيرها قد امتد إلى النِّساء اللواتي كن يَحْجُجن إلى بيت الله ، فكنَّ يتركن شيئاً من تحفُّظهن تشبُّهاً بنساء الحجاز . وكان الشعرُ من وراء ذلك يصوِّر ويرسم ويعبِّر عن طبيعة الحياة الجديدة بكل ما فيها من تحرُّر أحيانًا ، وتزمُّت أحيانًا أخرى ، والنقد بالضرورة لا بد أن يتشكل في جوهره بتلك القيم الجديدة في المجتمع مسايراً الشعر ، أو مقوِّمًا له إذا حاد عن منهج الفن الجديد شكلا ومضمونًا .

وبما أن المرأة أصبحت محوراً أساسيا في حياة المجتمع الحجازي – نجد الشعر يتخذها محوراً ، بل ركيزة أساسية ينطلق منها إلى بناء تشكيلات جمالية ، تتخذها رمزاً مقدساً يستحقُ الحب الخاضع والعاطفة الذليلة . وربما كان هذا الانبعاثُ الجديد لصورة المرأة ممثِّلاً لبقايا اعتقادات قديمة موغلة في القدم ، مثلت المرأة فيها الآلهة المعبودة عند الجاهليين . فكثيرٌ ينتقد عمر بن أبي ربيعة في قوله :

قالَتْ لَها أختُها تُعاتِبُها : لا تُفْسِدِنَّ الطَّوافَ في عُمَرِ
قومي تَصَدَّيْ لَهُ لِيُبْصِرَنا ثُمَّ اغْمِزيهِ يا أخْتُ في خَفَرِ
قالَتْ لَها : قَدْ غَمزْتُهُ فَأَبى ثُمَّ اسْبَطَرَّتْ تَشْتَدُّ في أَثَري

وقال له : لو قلتَ هذا في هِرَّة أهلك لأسأتَ ؛ إنك لم تنسُب بها وإنما نسبْتَ بنفسك ، أ هكذا يقال للمرأة ؟ إنما توصف بالخَفَر ، وأنها مطلوبة ممتنعة ، هلا قلتَ كما قال هذا ، وضرب بيده على كتف الأحوص :

أدورُ ولَوْلا أنْ أرى أمَّ جَعْفَرٍ بِأبياتِكُمْ ما دُرْتُ حَيْثُ أدورُ
وَما كُنْتُ زَوّاراً ولَكِنَّ ذا الهَوى إذا لَمْ يَزُرْ لا بُدَّ أنْ سَيَزورُ
لَقَدْ مَنَعَتْ مَعْروفَها أمُّ جَعْفَرٍ وَإنّي إلى مَعْروفِها لَفَقيرُ

فامتلأ الأحوص سروراً ، فقال له : يا أحوص ، خبِّرني عن قولك :

فَإنْ تَصِلي أصِلْكِ ، وَإنْ تَعودي لِهَجْرٍ بَعْدَ وَصْلِكِ لا أبالي

أ ما ، والله ، لو كنت من فحول الشعراء لباليتَ ، هلا قلتَ مثل ما قال هذا ، وضرب بيده على جَنْب نُصيب :

بِزَيْنَبَ أَلْمِمْ قَبْلَ أن يَظْعَنَ الرَّكْبُ   وَقُلْ : إنْ تَمَلّينا فَما مَلَّكِ القَلْبُ

فانتفخ نُصيب ، فقال له : ولكن خبِّرني عن قولك :

أهيمُ بِدَعْدٍ ما حييتُ ، وَإن أمُتْ   فَوا حَزَنًا مَنْ ذا يهيمُ بِها بَعْدي

كأنك اغتمَمْتَ ألا يُفْعلَ بها بعدك [١].

ولمثل هذا انتقد ابنُ أبي عَتيق قولَ عمر بن أبي ربيعة :

بَيْنَمــا يَنْعَتْنَنــي أبْصَرْنَنــي   دونَ قَيْدِ الميلِ يَعْدو بي الأغَـر

قالتِ الكُبْرى : أ تَعْرِفْنَ الفَتى ؟   قالَتِ الوُسْطى : نَعَمْ هَذا عُمَرْ

قـالَتِ الصُّغْرى ، وَقَدْ تَيَّمْتُهـا :   قَدْ عَرَفْناهُ ، وَهَلْ يُخْفى القَمَرْ

لأن الواجب أن يقـول : قالت لي فـقلت لها ، فـوضعت خـدي فوطِئتْ عليه [٢].

وربما لهـذا كله كـان مطلوبًا في المرأة صـورتُهـا المثاليـة التي تقـرِّبهـا من الأنثى في الأساطير القديمة ؛ فقد عابت امرأة مدينيَّة قول كُثَيِّر :

فما رَوْضَةٌ بالحَزْنِ طَيِّبَةُ الثَّرى   يَمُجُّ النَّدى جَثْجاثُها وَعَرارُهــا

بِمنخرقٍ مِنْ بَطْنِ وادٍ كَأنَّمــا   تَلاقَـتْ بِـهِ عطـارَةٌ وَتُجّارُهــا

بِأطْيَبَ مِنْ أرْدانِ عَزَّةَ مَوْهِنًـا   وَقَدْ أوقِدَتْ بالمَنْدَلِ الرَّطْبِ نارُها

وقـالت له : فضَّ اللهُ فـاك ، أ رأيتَ لو أن زنجيـة بَخَّرَتْ أردانهـا بِمَندل

---

(١) المبرد : الكامل في اللغة والأدب . بيروت ، مكتبة المعارف . ج ١ ، ص ٣٣٢ ، ٣٣٣ .

(٢) ابن رشيق القيرواني : العمدة ، ج ٢ ، ص٩٩ .

رطب أ ما كانت تطيب ؟ ألا قلتَ كما قال امرؤ القيس :

أَلَمْ تَرَ أنّي كُلَّما جِئْتُ طارِقًا وَجَدْتُ بِها طيبًا وإنْ لَمْ تَطَيَّبِ (١)

ولأن الحجاز أرض الرسالة والنبوّة ، والعهد قريب بمحمد وصحابته — نجد هناك ظلالا تحيط بهذا الجو من التحرُّر والانطلاق بعيدًا عن قيم الدين الأساسية ، ونعثر على اجتهادات في الشعر وتقويمه على أساس من الخُلق والدين ، فقد انتقد سعيدُ بن المسيَّب قول ابن أبي ربيعة :

وَغابَ قُمَيْرٌ كُنْتُ أرْجو غيوبَه وَرَوَّحَ رُعْيانٌ ونَوَّمَ سُمَّرُ

لأنه صغَّر ما عظمه الله — تعالى — في قوله : ﴿ وَالقَمَرَ قَدَّرْناهُ مَنازِلَ حتّى عادَ كالعُرْجونِ القَديم ﴾ (٢)

وقد كان خلفاءُ بني أمية إذا قَدِموا إلى الحجاز يسلكون هذا المسلك الأخلاقيَّ في تقديرهم للشعر والشعراء ، « فقد حجَّ عبد الملك بن مروان فلقيه عمر بن أبي ربيعة بالمدينة ، فقال له عبد الملك : يا فاسقُ . قال : بِئْستْ تحية ابن العم على طول الشَّحط . قال : يا فاسق ، أما إن قريشًا لتعلم أنك أطولها صَبْوة ، وأبطؤها توبة ، أ لست القائل :

ولَوْلا أن تُعنِّفَني قريشٌ مقالَ الناصِحِ الأدنى الشَّفيقِ

لَقُلْتُ إذا التَقَيْنا قَبِّليني ولَوْ كُنّا على ظَهْرِ الطَّريقِ ؟ (٣)

وعلى الرغم من هذا نجد أن بعض أصحاب الفضل والدين يقفون موقفًا

---

(١) المبرد : الكامل ، ج ٢ ، ص ٩٢ ، ٩٣ . (٢) الأصفهاني : الأغاني ، ج ١ ، ص ٩١ .

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٧ . ج ٢ ، ص ٥٥ .

وسطًا بين الإبداع الفني الذي يَقْبلونه وقيم الدين التي يحافظون عليها ، ولا يجدون حرجًا في قبول الأول والمحافظة على الثاني . فقد رَوى المبرد أن ابن الأزرق أتى ابنَ عباس يسائله ، ودخل عمر بن أبي ربيعة على ابن عباس فَسلَّم وجلس ، فقال له ابن عباس : ألا تنشدنا من شعرك ، فأنشده :

أ مِنْ آلِ نُعْمٍ أنْتَ غادٍ فَمُبْكِرُ غَداةَ غَدٍ أمْ رائحٌ فَمُهَجِّرُ

حتى أتم القصيدة وهي ثمانون بيتًا ، فقال له ابن الأزرق : لله أنت ، يا ابن عباس ! أ نضرب إليك أكباد الإبل نسألك عن الدين فتُعرض ، ويأتيك غلام من قريش فينشدك سفهًا فتسمعه ؟ فقال : تالله ما سمعتُ سفهًا ، فقال ابن الأزرق : أ ما أنشدك :

رأَتْ رَجُلاً أَمّا إذا الشَّمْسُ عارَضَتْ فَيَخْزَى ، وَأَمّا بِالعَشِيِّ فَيَخْسَرُ ؟

فقال : ما هكذا قال ، إنما قال (فَيَضْحى ، وأما بالعشيِّ فيَخْصَرُ) قال : أ وتحفظ الذي قال ؟ قال : والله ما سمعتها إلا ساعتي هذه ، ولو شئتَ أن أردَّها لرددتها [1] .

وتبدو التفرقةُ بين الموقف الديني والتقييم الفني متمثلة في إعجاب عبد الملك بشعراء الغزل الحجازيين ، وتمييز ابن أبي ربيعة عليهم ، عندما اجتمع ببابه عُمر وكُثيِّر وجَميل فأذن لهم ، ثم استنشدهم فأنشد جميل :

حَلَفْتُ يَمينًا يا بُثَيْنَةُ صادِقًا فَإنْ كُنْتُ فيها كاذِبًا فَعَميتُ

إذا كانَ جِلْدٌ غَيْرُ جِلْدِكِ مَسَّني وَباشَرَني دونَ الشِّعارِ شَريتُ

وَلَوْ أنَّ راقي المَوْتِ يَرْقي جِنازَتي بِمَنْطِقِها في النّاطِقينَ حَييتُ

(١) المبرد : الكامل ، ج ٢ ، ص ١٦٨ ، ١٦٩ .

وأنشد كُثيِّر :

بأبـي وأمّـي أنْـتِ مِنْ مَظْلومَـــةٍ طَبِنَ العَـدُوُّ لهـا فَغَيَّـرَ حالَهـا
لَوْ أنَّ عَزَّةَ خاصَمَتْ شَمْسَ الضُّحـى في الحُسْنِ عِنْدَ مُوفَّقٍ لَقَضى لَها
وَسَعَـى إلَـيَّ بِصَرْمِ عَـزَّةَ نِسْـوَةٌ جَعَلَ المليـكُ خُدودَهُـنَّ نِعالَهـا

وأنشد ابنُ أبي ربيعة :

ألا لَيْتَ قَبْري يَوْمَ تَقْضي مَنِيَّتي بِتِلْكَ الَّتي مِنْ بَيْنِ عَيْنَيـكِ وَالفَـمِ
ولَيْتَ طَهوري كانَ ريقَكِ كُلَّهُ ولَيتَ حَنوطي مِنْ حشاشك وَالدَّمِ
ألا لَيْتَ أمَّ الفَضْلِ كانَتْ قَرينَتـي هُنـا أو هُنـا فـي جَنَّـةٍ أوْ جَهَنَّـمِ

فقـال عبـد الملك لحاجبـه : أعطِ كلَّ واحد منهم ألفين ، وأعط صاحبَ جهنم عشرة آلاف [1] .

وقـد كان مـوقفُ الشعر من المرأة ذا تأثيـر بالغ في اتجاه النقـد بـالبيئـة الحجـازية ، حيث مثَّل - بجـانب الانطباعيـة - أموراً تتصل بعـملية الإبداع في عناصرها الثلاثية : المرسل والمتلقّي والرِّسالة الإبداعية ، دون التعلق بلفظة أو جملة أو صـورة معينة ؛ فـابن أبي عتيق يعلِّل لتـفضيله ابن أبي ربيـعة على غيرِه بأن شعر عمر له « لوطة بالقلب وعلق بالنفس ودرك للحاجة ليس لشعر، وما عُصي الله بشعر أكثر مما عُصي بشعر ابن أبي ربيـعـة ، فـخـذ عنّي مـا أصف لك : أشعر قريش من رَقَّ معناه ، ولطف مـدخله ، وسهل مخرجـه ، ومتن حشوه ، وتعطفتْ حواشيه ، وأنارتْ معانيه ، وأعرب عن صاحبه .» [2]

---

(١) أبو علي القالي : ذيل الأمالي والنوادر . القاهرة ، المطبعة الأميرية ببولاق ، ١٣٢٤هـ . ص ٦٨ ، ٦٩ .

(٢) أبو علي القالي : الأمالي ، ج ٢ ، ص ١٧ .

والعبارة السابقة على إيجازها تحتمل حدودَ النقد بكل جوانبه التي اهتمَّ لها النقاد المحدثون ، وخاصة من يوجِّه همَّه إلى الناحية اللغوية في فهم النص الأدبي وإدراكه . وليس ذلك تحميلا للقول أكثر مما يحتمل ، بل إن طبيعة الصياغة فيه تؤدي بنا إلى ما ندَّعيه ، فبداية يعتمد الشعرعلى ما يتركه من أثر لدى متلقيه ، وهو أمر إيجابي يؤدي – كما في النص – إلى أن يحقق المتلقّي متعته الفنية ، وراحته النفسية من خلال تجاوبه الحقيقي مع النص الذي يتقبله ، ولا يتوقَّف هذا التقبُّل على ما بالنص من قيم خلقية أو دينية ؛ فذلك أمرٌ لا دخلَ له في روعة العمل الأدبي ، بل إن الأساس الذي يُبنى عليه التقييم هو الحقيقة الفنية الكامنة فيه وما تحدثه من متعة التلقّي ، من خلال الصياغة الجمالية المتماسكة البناء ، ولا قيمة لكل ذلك إلا إذا أعرب النصُّ عن مبدعه وصاحبه . وربما كان تأخيرُ عنصر المبدع في العملية النقدية – من خلال النص السابق – راجعًا إلى ظروف الواقع الفكري في هذه البيئة القريبة من نزول القرآن ، والتحرج من القول فيه بالنسبة لمصدره . وابنُ أبي عتيق لا يكتفي بهذا الجانب التنظيري ؛ بل نجد سياق الموقف يستدعي منه تقديمَ نموذج تطبيقي يقارِنُ فيه بين أبيات للحارث بن خالد وأبيات لابن أبي ربيعة ، فقد عُرِض عليه قول الأول :

إنّي وما نَحَروا غَداةَ مِنًـى ... عِنْدَ الجِمارِ تَئودها العُقُـلُ

لَوْ بُدِّلَتْ أعْلى مَساكِنِها ... سُفْلاً ، وأصْبَحَ سُفْلُها يَعْلـو

فيكاد يَعْرِفُها الخَبيـرُ بِها ... فَيَـرُدُّهُ الإقْـواءُ والْمَحْـلُ

لَعَرَفْتُ مَغْناها لَما احْتَمَلَتْ ... هَذي الضّلوعُ لأهلِها قَبْلُ [1]

---

(١) القالي : الأمالي ، ج ٢ ، ص ١٧ .

فانتقده لما تُحدثه الأبيات لدى متلقيها من تطيُّر ، ثم علل ذلك بما يحتويه مضمونُها من انقلاب الربْع حتى أصبح عاليه سافله ، وختم هذا النقد الجيد بما يتصل بطبيعة المبدِع من حيث تناقض القول مع الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر ، حتى قال ابن أبي عتيق :

لم يبقَ له إلا أن يسأل الله حِجارة من سِجِّيل . (١)

أما ابن أبي ربيعة فقد لاءم بين ما يقول وموقفه النفسي ، حيث كان أحسنَ صحبةً للربع ، وأجمل مخاطبة ، حيث يقول :

سائلا الربْعَ بالبِلى وقولا ... هِجْتَ شوْقًا ليَ الغداة طَويلا

أيْنَ حَيٌّ حَلّوكَ إذْ أنْتَ مَسْرو ... رٌ بهِم ، آهِلٌ ، أراكَ جَميلا

قال : ساروا ، فأمْعَنوا ، فاسْتَقَلّوا ... وبكرهي لَوِ اسْتَطَعْتُ سَبيلا

سَئِمونا ، وما سَئِمْنا مقامًا ... وَاسْتَحَبّوا دَماثَةً وَسُهولا (٢)

وقد يعتمد النقدُ على إمكانات الشاعر في الفنون المختلِفَة ، ومدى إجادته فيها ، أو على إمكاناته في فن واحد منها ؛ فقد سأل سعيد بن المُسيِّب نوفل ابن مساحِق وقال : « يا أبا سعيد ، مَنْ أشعرُ : أ صاحِبُنا أم صاحبُكم ؟ يريد عبيد الله بن قيس أم عمر بن أبي ربيعة . فقال نوفل :حين يقولان ماذا ، يا أبا محمد ؟ قال : حين يقول صاحبنا :

خَليلَيَّ ما بالُ المطايا كَأنّما ... نَراها عَلَى الأدْبارِ بالقَوْمِ تَنْكُصُ

ويقول صاحبك ما شئت . فقال له نوفل : صاحبكم أشعر في الغزل ،

(١) القالي : الأمالي ، ج ٢ ، ص١٧ .
(٢) القالي : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ١٧ .

وصاحبنا أكثر أفانينَ شعرٍ . فقال سعيد : صدقت .»[1]

ويكاد يكون الإطارُ العام لحركة النقد في الشام مغايرًا إلى حدٍّ ما لما كان عليه في الحجاز ؛ إذ أصبح الأدبُ ذا طابَع رسميٍّ يتصل بالسلطة السياسية في دمشق ، وابتعد عن طبيعته التي كان عليها في الحجاز ؛ ومن ثَمَّ انحسر التيار النقدي داخل مجالس الخليفة ، أو مجالس الخاصة ، فاصطبغ النقد بطابع رسميٍّ يعتمد على طبيعة متلقيه أكثر من اعتماده على خواصِّه الفنية ، أو على ارتباطه بمبدعه . وأصبح المقام والحال سيد الموقف في مجال الإبداع الأدبي عمومًا ، والشعر خصوصًا .

وقد عيب على جرير قوله لبشْر بن مروان :

قد كان حقُّك أن تقولَ لبارقٍ ... يا آلَ بارقٍ فيمَ سبَّ جرير

فقال بشر : أ ما وجد ابنُ المراغة رسولا غيري ؟[2]

كما عيب عليه قوله أيضًا :

مُضَرٌ أبي وأبو الملوكِ فَهَلْ لكُمْ ... يا خُزْرَ تَغْلِبَ مِنْ أبٍ كأبينا

هَذا ابنُ عَمّي في دمشقَ خَليفَةٌ ... لَوْ شئْتُ ساقَكُمُ إليَّ قَطينــا

فلما بلغ الوليدَ هذا البيتُ قال : أ ما والله لو قال : لو شاءَ ساقَكُمُ لفعلتُ ذاك به ، ولكنه قال : لو شئتُ فجعلني شُرطيا له[3] .

ويبدو أن هذا النقد الرسميَّ كان دافعًا للشعراء إلى صَبْغ أشعارهم برسوم

(١) الأصفهاني : الأغاني ، ج ١ ، ص ١١٧ .
(٢) المرزباني : الموشح ، تحقيق علي محمد البجاوي . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٦٥ . ص ١٨٩ .
(٣) المبرد : الكامل ، ج ٢ ، ص ١٢٠ ، ١٢١ .

خاصة ، تناسب المقام ، وتجتلب الرضا ، فقد دخل جرير على عبد الملك بن مروان وأنشده مبتدئًا :

أَ تَصْحو أمْ فؤادُكَ غَيْرُ صاحِ عَشِيَّةَ هَمَّ صَحْبُكَ بالرَّواحِ

فقال له عبد الملك : بل فؤادُك أنتَ . فأدرك جرير أنه سوف يخرج بغير جائزة ، فلما بلغ إلى شكوى أم حزرة قال في أثر ذلك :

أ لَسْتُم خَيْرَ مَنْ رَكِبَ المطايا وأَنْدى العالَمينَ بُطونَ راحِ

فجعل عبد الملك يقول : نحنُ كذلك ، ثم طلب منه ردَّها عليه [1].

وانتقد عبد الملك أبياتًا مدح بها كُثَيِّرٌ عبدَ العزيز بن مروان ، وهي :

وَما زالَتْ رُقاكَ تَسُلُّ ضِغْني وَتُخْرِجُ مِنْ مكامِنِها ضِبابي

وَيَرْقيني لَكَ الرّاقونَ حَتّى أجابَكَ حَيَّةٌ تَحْتَ الحِجابِ

وقال لعبد العزيز : ما مدحك وإنما جعلك راقيًا للحيات . فلما ذُكر ذلك لكثير قال : قد فعلها ، أ ما والله لأجعلنّه حية ثم لا ينكر ذلك ، وقال لعبد الملك :

يُقَلِّبُ عَيْنَيْ حَيَّةٍ بِمَحارَةٍ أضافَ إلَيْها السّارِياتِ سَبيلَها

فلما قال محمد بن علي بن الحسين لكثير : تزعم أنك من شيعتنا وتمدح آل مروان — قال : إنما أسخر منهم ، وأجعلهم حيّاتٍ وعقاربَ وآخذُ أموالهم [2].

ودخل ذو الرُّمة على عبد الملك فاستنشده شيئاً من شعره ، فأنشده : .

---

(١) القالي : ذيل الأمالي ، ص ٤٥ . (٢) المرزباني : الموشح ، ص ٢٢٩ .

ما بالُ عَيْنَيْكَ مِنْها الماءُ يَنْسكِبُ

وكانت بعين عبد الملك ريشةٌ ، وهي تدمع أبدًا ، فتوهَّم أنه خاطبه أو عرَّض به ، فقال : وما سؤالك عن هذا ، يا جاهلُ ؟ وأمر بإخراجه . وكذلك فعل ابنه هشام بأبي النجم ، وقد أنشده :

والشَّمْسُ قَدْ كادَتْ ، ولما تَفْعَلِ كَأَنَّها في الأُفْقِ عَيْنُ الأَحْوَلِ

وكان هشام أحولَ ، فأمر به فحُجِب عنه [1] .

وقد امتد هذا النقدُ الرسميُّ إلى الولاة ، بحيث أصبح الشاعر مطالَبًا بمخاطبتهم على نحو خاص ، أو الحديث عنهم بما يُلائم طبيعة وضعهم السياسي في الدولة [2] . فقد اجتمع الفرزدق وجرير عند الحجاج فقال لهما : مَنْ مدحني منكما بشعْر يوجِز فيه ، ويمسُّ صفتي – فهذه الخلعة له. فقال الفرزدق :

فَمَنْ يأمنُ الحَجّاجَ ، وَالطَّيْرُ تتَّقي عقوبَتَهُ ، إلا ضَعيفُ العَزائمِ

وقال جرير :

فَمَنْ يأمنُ الحجّاجَ : أمّا عِقابُهُ فَمُرٌّ ، وَأمّا عَقْدُهُ فَوَثيقُ
يُسِرُّ لَكَ البَغْضاءَ كُلُّ مُنافِقٍ كَما كُلُّ ذي دينٍ عَلَيكَ شَفيقُ

فقال الحجاج للفرزدق : ما عملتَ شيئاً ؛ إن الطير تتقي الصبيَّ والخشبة . ودفع الخلعة إلى جرير .

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ١٤٨ ، ١٤٩ .
(٢) داود سلوم : النقد العربي القديم ، ص ٥٨ .

وسأل زيادٌ حماداً الراوية يوماً أن يُنشدَه من شعر الأعشي فأنشده :

بكَرَتْ سُمَيَّةُ غُدوةً أجْمالها

فظهر الغضب في وجه زياد ؛ لأن أمه كانت تُسمّى (سمية) وانفض المجلسُ على شرٍّ ، وقال حماد : كنت بعد ذلك إذا استنشدني خليفة أو أمير أتنبه قبل أن أنشده شيئاً ؛ لئلا يكونَ في القصيدة اسمٌ له أو لابنة أو أخت أو زوجة [١].

وقد يمتزج هذا النقدُ الرسميُّ ببعض الجوانب الفنية التي تتصل بطبيعة الصّياغة ، أو التي تتصل بالدّلالات العامة ، فقد امتدح عبيد الله بن قيس الرُّقيّات عبدَ الملك بن مروان بأبيات يقول فيها :

خَليفَةُ اللهِ في رَعِيَّتِهِ   جَفَّتْ بِذاكَ الأَقْلامُ وَالكُتُبُ

يَعْتَدِلُ التّاجَ فَوْقَ مَفْرِقِهِ   عَلى جَبينٍ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ

فقال له عبد الملك : أ تقول لمُصْعَب :

إِنَّما مُصْعَبٌ شِهابٌ مِنَ اللـ   ـه تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظَّلْماءُ

وتقول فيّ هذا البيت : يعتدل التاج .. إلخ ؟ [٢]

وقد عاتب عبد الملك الشعراء على طريقتهم التقليدية في المديح من استصحاب الصور القديمة ، والتشبيهات البدوية ، التي فقدت مدلولها في تلك البيئة الحضرية الجديدة ؛ فهم يشبهون خلفاء بني أمية مرة بالأسد الأبخر ، ومرة بالجبل الأوعز ، ومرة بالبحر الأجاج ، ولذا طالبهم بأن

---

(١) الأصفهاني : الأغاني ، ج ٦ ، ص ٨٨ .   (٢) المبرد : الكامل ، ج ١ ، ص ٥٠ .

ينهجوا نهجَ أيمن بن خريم في بني هاشم عندما قال :

نهـارُكم مُكابَدَةٌ وَصَوْمٌ وَلَيْلُكُمُ صَـلاةٌ واقْتِـراءُ
وَليتُمْ بالقُرانِ وَبالـتَّزَكّي فَأَسْرَعَ فيكُمُ ذاكَ البَلاءُ [١]

وليس معنى هذا أن عبـد الملك يطالب الشُّعراء بأن يتـحوَّل شعرُهم إلى طبيعة إخبارية ، تتـمثّل في عرض الحـقائق المجرَّدة فحـسب ؛ بل إن مثلَ هذا الأداء الشعري لا يستحق أن يُسمى إلا نَظْمًا ، فقد أنشده مرة أحد الشعراء :

أ خَليفَةَ الرَّحْمنِ إنّا مَعْشَرٌ حُنَفاءُ نَسْجُدُ بُكْرَةً وأصيلا
عَرَبٌ نرى لله في أموالِنـا حَقَّ الزَّكـاةِ مُنَـزَّلاً تَنْزيـلا

فقال له عبد الملك : ليس هذا شعراً ، إنما هوشرح إسلام ، وقراءة آية [٢].

وكثيراً ما كـان هذا النقدُ الفني يأتي غيرَ معلَّل إلا في القليل ، كـما أنه كان يتـجه أكثـر ما يتَّجه إلى البيت المفرَد . فقـد سأل عبـد الملك يومًا أحدَ الأعراب عن أمدح بيت ، فقال : قولُ الشاعر :

أ لَستُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ المطايا وأَنْدى العالَمينَ بُطونَ راحِ

وكان جـرير في المجلس فتحرَّك ورفـع رأسه ، فسـأل عبـد الملك عن أي بيت أفخر ، فقال : قوله :

إذا غضبَتْ عَلَيْكَ بنو تميمٍ وَجَدْتَ النّاسَ كُلَّهُمُ غِضابا

ثم سأله عن أهجى بيت ، فقال :

---

(١) الأصفهاني : الأغاني ، ج ٢ ، ص ٢٧٢ .
(٢) المرزباني : الموشح ، ص ٢٤٩ .

فَغُضَّ الطَّرْفَ إنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلا كَعْبًا بَلَغْتَ وَلا كِلابا

فسأله عن أغزل بيت ، فقال :

إنَّ العُيونَ الَّتي في طَرْفِها حَوَرٌ قَتَلْنَنا ، ثُمَّ لا يُحْيِينَ قَتْلانا

فسأله عن أحسن الأبيات تشبيهاً ، فقال :

سَرى لَهُمُ لَيْلٌ كَأَنَّ نُجومَهَ قَناديلُ فيهِنَّ الذُّبالُ المُفَتَّلُ (١)

وربما لهذا كان التنافسُ بين الشعراء ينصبُّ أحيانًا على الإجادة في البيت المفرد ، فقد صنع الفرزدق شعراً يقول فيه :

فإنّي أنا الموتُ الَّذي هو ذاهِبٌ بِنَفْسِكَ ، فَانْظُرْ كَيْفَ أَنْتَ مُحاوِلُهْ

وحلف أن جريرًا لا يغلبه ، فكان جرير يتمرَّغ في الرَّمضاء ويتعذب حتى قال :

أنا الدَّهْرُ يَفْنى الموتُ ، والدَّهْرُ خالِدٌ فَجِئْني بِمِثْلِ الدَّهْرِ شيئًا يُطاوِلُهْ (٢)

ويبدو أن المقدرةَ الفنيــة في هذا المجال تحـوَّلت إلى نوع من الصنعـة والمهـارة ، أو بمعنى آخـر الدقة الحِرْفيـة في صناعة الكلام ، دون ما ارتبـاط بتجرِبة خاصة أو دافع ذاتي ، فـقد « دخل العَجّاجُ على عبد الملك بن مروان فـقال له : يـا عَجاج ، بلغنـي أنك لا تقدر علـى الهجـاء . فـقال : يـا أميـر المؤمنين ، مَنْ قدرَ على تشييد الأبنية أمكنه إخراب الأخبية . » (٣)

أما التبريرات الفنيـة التي قُدِّمت بين يدي هذا المجال النقـدي — فلا تكاد

(١) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ٣٧ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ١٤٠ .

(٣) القالي : الأمالي ، ج ٢ ، ص ٤٩ .

تتجاوز الأحكام العامة المطلَقَة ، التي لا يتحدد معها البناءُ الفنيُّ الخاص الذي من أجله قُدِّم التبرير أو صَدَر التعليل . فعبد الملك يقول لمؤدِّب أولاده: « أدِّبهم برواية شعر الأعشى ؛ فإن لكلامه عذوبةً – قاتله الله – ما كان أعذب بَحْره ، وأصلب صَخْره ، فمن زعم أن أحداً من الشعراء أشعر من الأعشى فليس يعرف الشعر .» (١)

وعندما قيل لجرير كيف شعرُ الفرزدق ؟ قال : كذبَ من قال إنه أشعر مني . قيل : فكيف شعرك ؟ قال : أنا مدينة الشعر . قيل : كيف قول الراعي؟ يريد راعي الإبل – قال : شاعرٌ ما خلّيته وإبله وديمومته . قيل : فكيف شعر الأخطل ؟ قال : أرمانا للأعراض . قيل : فكيف شعر ذي الرُّمَّة ؟ قال : نقط عروس وبعر ظباء (٢).

ومع غياب التقييم الفني المؤسَّس على معايير موضوعية يُقَدَّم شاعر في مجلس ، ويؤخَّر الشاعر نفسه فيه أو في غيره من المجالس . فالأخطل يصف نفسه – في مجلس عبد الملك – بأنه أشعر الناس . فيواجهه الشعبي بأبيات للنابغة يقول فيها :

هَذا غُلامٌ حَسَنٌ وَجْهُهُ ... مُسْتَقْبِلُ الخَيْرِ سَرِيعُ التَّمامْ

لِلْحارِثِ الأَصْغَرِ وَالحارِثِ الْـ ... ـأَعْرَجِ والحارِثِ خَيْرِ الأنامْ

ثُمَّ لِهِنْدٍ وَلِهِنْدٍ وقَدْ ... أَسْرَعَ فِي الخَيْراتِ مِنْهم أمامْ

سِتَّةُ آبائِهِمُ ما هُمُ ... هُمْ خَيْرُ مَنْ يَشْرَبُ صَوْبَ الغَمامْ

فيعود الأخطل ويقرّ بأن النابغة أشعر منه (٣).

---

(١) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص٣٠ . (٢) السابق : ص٣٥ . (٣) السابق : ص٢٦ .

ويتعصب الوليد بن عبد الملك للنابغة ، ويفضّله على امرئ القيس في وصف طول الليل ، في حين يتمسك أخوه مسلمة بأفضلية امرئ القيس في الغرض نفسه ، ويحتكمان إلى الشعبي ، فبدأ الوليد بإنشاد أبيات النابغة :

كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيْمَـةَ ناصِـبِ ... ولَيْلٍ أقاسيه بَطـيءِ الكَواكِـبِ
تَطاوَلَ حَتّى قُلْتُ لَيْسَ بِمُنْقَضٍ ... ولَيْسَ الَّذي يَرْعى النُّجومَ بِآيِـبِ
وَصَدْرٍ أراحَ اللَّيْلُ عازِبَ هَمِّهِ ... تَضاعَفَ فيه الحُزْنُ مِنْ كُلِّ جانِبِ

ثم أنشد مسلمة قول امرئ القيس :

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أرْخى سُدولَهُ ... عَلَيَّ بأنـواعِ الهُمـومِ لِيَبْتَلـي
فَقُلْـتُ لَـهُ لما تَمَطّـى بِصُلْبِـهِ ... وأَرْدَفَ أعْجازًا ، وَناءَ بِكَلْكَـلِ
ألا أيُّها اللَّيْلُ الطَّويلُ ألا انْجَلـي ... بِصُبْحٍ ، وما الإصْباحُ مِنْكَ بأمْثَلِ
فَيا لَكَ مِـنْ لَيْلٍ كـأنَّ نُجومَـهُ ... بِكُلِّ مُغارِ الفَتْلِ شُـدَّتْ بِيَذْبُـلِ
كأنَّ الثُّرَيّا عُلِّقَتْ فـي مَصامِهـا ... بِأمْراسِ كَتّانٍ إلى صُمِّ جَنْـدَلِ

فضرب الوليدُ برجله طربًا ، فقال الشعبي : بانت القضية [1] .

ويمكن اعتبارُ مجالس النقد أبرز صور الحياة الجديدة للشعر ، مما كان له أثرٌ واضح في حياة النقد بعد ذلك ، حيث أتاح مجالاً واسعًا للدُّربة والمران، وتنمية الملكات ، وتدقيق حاسَّة التذوق ، بحيث كان الشعراءُ والنقاد يقوِّمون الأدب بمنابعه العاطفية قبل أن يُحكِّموا مقاييسَ العلم التي لم تستطع – بعد – أن تحيطَ بكل ما يتصل بالجمال وأسراره والتعبير عن حقيقته .

---

(١) المرزباني : الموشح ، ص ٣٢ .

وبانتقال السلطة السياسية من دمشق إلى بغداد عام ١٣٢ للهجرة خمدت هذه الجذوة التي أشعلها الأمويون في الشام ، ولم يعد للرعاية والاهتمام الأدبي حياة في تلك البيئة الشامية ، بعد أن أخذت العراقُ تظهر في حياة المسلمين بكل ما فيها من تيارات فكرية وثقافية وسياسية ، وأصبحت الكوفة والبصرة منارتين للعلم والمعرفة ، واتصل كل ذلك ببغداد فتكوَّن محورٌ ثقافيٌ جديد ، كان له أخطر الأثر في حياة المسلمين عامة ، وفي حياة النقد والأدب على وجه الخصوص . وقد استطاع هذا المحورُ أن يشدَّ إليه كثيراً من أبناء الجنسيات الأخرى الوافدة على المجتمع الإسلامي ، وأن يصهرهم في بوتقة العروبة مخصباً بذلك مجال العلم والمعرفة بزاد من الثقافة الوافدة مع أصحابها ، وموجِّهًا للأدب والنقد وجهة جديدة ، فيها اتصال بما وفد عليها من الحجاز والشام ، وفيها اتصال بما وفد عليها من خارج الحَلْقة العربية ؛ فأثمر شيئاً جديداً يجمع بين روح الثقافتين وفكرهما .

وبما أن مدرستي الكوفة والبصرة كانتا نحويتين لغويتين عروضيتين – فإن النقد الأدبي كان لا بد أن ينحو نحو هذه المجالات ، يستمد منها قيمه في دراسة الشعر والحكم له أو عليه ، ينضاف إلى ذلك ما قدمته مدرسة بغداد فيما يتصل بالأصالة والتجديد ، مما أحاط الشعراءَ بسياج من الترقُّب والترصُّد تتبُّعًا لسقطاتهم في النحو واللُّغة والعَروض ، أو لانحرافهم عن سنَّة العرب في الأداء والتعبير . وقد أزعج الشعراءَ – في بداية الأمر – أن يقومَ لهم رجالٌ من غير العرب ، فقاوموهم وسخروا منهم أحيانًا ، ولكنهم – غالبا – ما كانوا يخضعون لتعليماتهم وينساقون وراء إرشاداتهم ، وفي ذلك يقول أحد الشعراء :

ماذا لَقينا مِنَ المُستَعْرِبينَ ، ومِنْ قياسِ نَحْوِهِمُ هَذا الَّذي ابْتَدعوا

إنْ قُلْتُ قافيَةً بِكْرًا يكونُ بِها بَيْتٌ خِلافَ الَّذي قالوه أو ذَرعوا

قالوا لَحَنْتَ ، وهَذا لَيْسَ مُنْتَصِبًا وَذاكَ خَفْضٌ ، وَهَذا لَيْسَ يَرْتَفِعُ

وَحَرَّضوا بينَ عَبْدِ اللهِ مِنْ حُمُقٍ وَبَيْنَ زَيْدٍ فَطالَ الضَّرْبُ والوَجَعُ

كَمْ بَيْنَ قَوْمٍ قَدِ احْتالوا لِنُطْقِهِمُ وَبَيْنَ قَوْمٍ عَلى إعْرابِهِم طُبِعوا

وقد كان الفرزدق – على الرغم من كونه أجرأ الشعراء على نقاده – كثيراً ما كان يذعن لهم ، ويخضع لمقاييسهم ؛ فحين قال :

مُسْتَقْبِلينَ شَمالَ الشَّامِ تَضْرِبُهم بِحاصِبٍ كَنَديفِ القُطْنِ مَنْثُورِ

عَلى عَمائِمِنا تُلْقى ، وأرْحُلُنا على زَواحِفَ تُزْجَى ، مُخُّها رِيرِ

قال له ابن أبي إسحاق : إنما هو ريرٌ بالضم ، وقيل إنه جعلها : على زواحِفَ تُزجيها مَحاسيرِ .

ولما سمعه ينشد :

إليكَ أميرَ المؤمنينَ رَمَتْ بِنا هُمومُ المُنى والهَوْجَلُ المُتَعَسِّفُ

وَعَضُّ زَمانٍ يا ابنَ مَرْوانَ لَمْ يَدَعْ مِنَ المالِ إلا مُسْحَتًا أو مُجَلَّفُ

قال له : على أي شيء رفعتَ مجلفا ؟ قال : على ما يسوءك [1] .

ولما غضب الفرزدق قال :

فَلَوْ كانَ عبدُ اللهِ مولًى هَجَوْتُهُ ولكنَّ عَبْدَ اللهِ مَوْلى مَواليا

---

(١) المرزباني : الموشح ، ص ١٥٦ ، ١٦٦ .

فقال له ابن أبي إسحاق : ولقد لحنت – أيضًا – في ذلك ، وكان ينبغي أن تقول : مَوْلى موالٍ [(١)] !

ويبدو أن ذا الرُّمة كان أكثر الشعراء اهتمامًا بما يبديه النقاد من ملاحظات ، ويعمل على التعديل في بعض أشعاره اتِّباعًا لما يقولون . وقال عنه بعض رُواته : إنه إذا استضعف الحرف أبدل مكانه [(٢)] . وقد أنشد في الكوفة حائيته فلما بلغ إلى قوله :

إذا غَيَّر النَّأيُ المحبّينَ لَمْ يكدْ رَسيسُ الهَوى مِنْ حُبِّ مَيَّةَ يَبْرَحُ

قال ابن شبرمة : يا ذا الرمة ، أراه قد برح ؛ فغيَّرها ، وقال :

إذا غيَّر النأيُ المحِبّينَ لَمْ أجِدْ رَسيسَ الهوى مِنْ حُبُّ مَيَّةَ يَبْرَحُ [(٣)]

واتجاه النقاد إلى النواحي العلمية المتَّصلة بالنحو واللغة كاد أن يغطي على سواه من النقود الأخرى ؛ وذلك باعتبار أن التركيب النَّحْوي يتصل بالدَّلالة ، ويغيِّر فيها إصلاحًا أو إفسادًا : فأبو عمرو بن العلاء ينتقد ذا الرمة في قوله :

حَراجيجُ ما تَنْفكُّ إلا مُناخةً على الخَسْفِ أو نرمي بِها بلداً قَفْرا

حيث أخطأ في إدخال (إلا) بعد قوله : (ما تنفكّ) . [(٤)]

كما نقدوا ذا الرمة – أيضًا – في قوله :

---

(١) عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي . القاهرة ، عيسى الحلبي ، ١٩٦٩ . ص ٦ ، ٩ .

(٢) المرزباني : الموشح ، ص ٢٨٩ . (٣) المرجع السابق ، ص ٢٨٣ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٨٦ .

كأنَّ أصواتَ من إيغالهنَّ بِنا أواخرِ الميس أصواتُ الفراريج

يقصد : كأن أصواتَ أواخر الميس أصواتُ الفراريج من إيغالهن بنا [١].

وقد يتصل النقد بالصيغة وما ينقاس منها وما لا ينقاس ، فكان الأخفش يطعن على بشار في قوله :

وَالآن أقْصرَ عَنْ سُمَيَّةَ باطلي وأشارَ بالوَجَلى عَلَيَّ مُشيرُ

وفي قوله :

على الغَزَلى منّي السَّلامُ ، فَرُبَّما لَهَوْتُ بِها في ظلِّ مُخْضَرَّةٍ زَهْوِ

ويقول : لم يسمع من الوجل والغزل (فَعَلى) وإنما قاسهما بشار ، وليس هذا مما يُقاس ، وإنما يُعمل فيه بالسماع [٢].

وقد يتصل النقدُ بالمعنى الذي يتضمنه البيتُ أو مجموعة الأبيات ، وربما كانت النزعة الدينية التي احتفظت بوجودها عند بعض القوم ذاتَ أثر بالغ في هذا المجال ؛ فقد عيب على أبي نواس قولُه :

تَعَلَّلْ بالمُنى إذ أنتَ حَيٌّ وبعدَ الموتِ مِنْ لَبَنٍ وخَمْرِ

حَياةٌ ، ثُمَّ مَوْتٌ ، ثُم بَعْثٌ حَديثُ خُرافَةٍ ، يا أُمَّ عمرِو

وقوله في غلام :

يا أحمد المُرتَجى ، في كُلِّ نائبَةٍ قُمْ ، سَيِّدي ، نَعْصِ جَبّارَ السَّمواتِ

وقال له الرشيد يومًا : يا ابن اللَّخْناء ، أنت المستخِفّ بعصا موسى إذ

(١) المرزباني : الموشح ، ص ٢٩٢ . (٢) بدوي طبانة : دراسات في نقد الأدب العربي . ط ٥ القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٩ . ص ١٢٦ .

تقول :

فإنْ يكُ باقي سحْرِ فِرْعَوْنَ فيكُمُ فَإنَّ عصا موسى بِكَفٍّ خَصيبِ [١]

وقد تُنتـقد اللفظةُ باعتـبار الدَّلالة ، من حيث عدم التلاؤم بينهما ، فـقد أخذ على أبي نواس قوله في الأسد :

كَأنَّما عَيْنُهُ إذا نَظَرَتْ بارِزَةَ الجَفْنِ عَيْنُ مَخْنوقِ

حيث وصفه بجحوظ العين ، وإنما يوصف الأسد بغؤورها [٢].

وقد يؤخذ الشاعر بالإفراط ، كقول أبي نواس أيضًا :

حَتّى الَّذي في الرَّحِمِ لَمْ يَكُ صورَةً بِفُؤادِهِ مِنْ خَوْفِهِ خَفَقانُ

وقوله في الرشيد :

وأَخَفْتَ أَهْلَ الشِّرْكِ حَتّى إنَّهُ لَتَخافُكَ النُّطَفُ الَّتي لَمْ تُخْلَقِ [٣]

وبما أن اللفظة مرتبطةٌ بدَلالتـها ، وهذا الارتباط يُشيع فيما حولها جوًّا معـينًا من القَبول أو الرفض — فإن النـقد قد تعـرَّض لمثل ذلك ، حتى وصف بشار بأنه كان ينظم الشَّذْرة ، ثم يجعل إلى جانبها بَعْرَة ، فمن ذلك قوله :

كُنْتُ إذا زُرْتُ فَتًى ماجِدًا تَشْقى بِكَفَّيْهِ الدَّنانيرُ

وهذا أجود كلام وأحسنه ، لكنه أتْبعه ببيت يقول فيه :

... وبعضُ الجود خِنزيرُ

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ٢ ، ص ٨٠٧ ، ٨٠٨ . والخصيب بن عبد الحميد العجمي ، أمير مصر في ذلك الوقت .

(٢) المرجع السابق ، ص ٨٠١ . (٣) المرجع السابق ، ص ٨٠١ .

ومما يُستخفُّ من شعر أبي نواس قوله :

قُـلْ لِزُهَيْـرٍ إذا حَـدا وشَـدا أَقْلِلْ وأَكْثِرْ فأَنْتَ مِهْـذارُ

سَخِنْتَ من شدَّة البُرودَةِ حتّى صِرْتَ عِنْدي كـأَنَّكَ النّـارُ

لا يَعْجَبِ السّامِعونَ مِنْ صِفَتي كذَلِكَ الثَّلْجُ : بارِدٌ حارُ (١)

وامتد النقد إلى مجال الصورة التشبيهية والاستعارية باعتبار ما فيها من حسن أو قبح ، وانعكاس ذلك على الدلالة في البيت ، فقد أنكِر على أبي العتاهية قوله :

إني أعوذُ مِنَ الَّتي شَغَفتْ مِنّي الفُؤادَ بآيَةِ الكُرْسي

وآية الكرسي يهرب منها الشياطين .

وبشار بن برد يُنشد قول كثيِّر :

ألا إنَّما لَيْلى عَصا خَيْزُرانَةٍ إذا غَمَزوها بالأَكُفِّ تلينُ

ويقول : لله أبو صخر ! جعلها عصًا ثم يعتذر لها ، والله لو جعلها عصا من مخٍّ أو زُبْد لكان قد هجنّها بالعصا ، ألا قال كما قلت :

وبيضاءُ المحاجرِ مِنْ مَعَدٍّ كأنَّ حَديثَها قِطَـعُ الجِنـانِ

إذا قامَتْ لِسُبْحَتِها تَثَنَّتْ كَأَنَّ عِظامَها مِنْ خَيْزُرانِ (٢)

واستمع جرير إلى ابن الرقاع ينشد قصيدته التي يقول فيها :

غلب المساميحَ الوليدُ سماحَةً وكَفى قُرَيْشَ المعْضِلاتِ وَسادَها

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٨٠٢ .

(٢) المبرد : الكامل ، ج ٢ ، ص ٩٢ .

فحسده على أبيات منها حتى أنشد في صفة الظَّبية :

تُزجي أغنَّ كأنَّ إبْرَةَ رَوْقِهِ

قال في نفسه : وقع والله ما يَقدِر أن يقول أو يُشبِّه بها ، فلما قال :

قَلَمٌ أصابَ مِنَ الدَّواةِ مِدادَها

انصرف جرير حسداً له (١) .

وقد فتح الصراع الفني بين جرير والفرزدق باباً جديداً ولج منه النقاد إلى القول بالسرقة ؛ فجرير كان يتهم الآخرين بانتحالهم الأشعار التي يهجونه بها ، أما الفرزدق فكان ينتحل الأشعار التي غاب ذكرُ أصحابها عن الناس ، وتنبه علماء البصرة إلى ما يفعله الفرزدق فترصَّدوا لسرقاته . قال أبو عمرو بن العلاء : لقيتُ الفرزدق في المِرْبد فقلت : يا أبا فراس ، أحدثت شيئا ؟ فأنشد الفرزدق :

كَمْ دونَ ميَّةَ مِنْ مستعمل قَذفٍ وَمِنْ فَلاةٍ بِها تُستَوْدَعُ العيسُ

فقال أبو عمرو : سبحان الله ! هذا للمتلمِّس ، فقال : اكتمها ؛ فَلَضَوالُّ الشعر أحبُّ إليَّ من ضَوالِّ الإبل (٢) . وكان الأصمعي يقول : إن تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة ، أما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت (٣) .

وقد أرجع المرزباني هذا القول إلى كراهية الأصمعي للفرزدق ، وتحامله عليه لهجائه بأهله (٤) . ويروي ابن رشيق أن الفرزدق لما سمع بيت الشمردل اليربوعي :

---

(١) المبرد : الكامل ، ج ٢ ، ص١٠٩ . (٢) المرزباني :الموشح ، ص ١٧٦ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٦٧ . (٤) المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

فَما بَيْنَ مَنْ لَمْ يُعْطِ سمعًا وَطَاعَةً وَبَيْنَ تَميمٍ غَيْرُ حَزِّ الحلاقِمِ

قال له : والله لتدعنّه أو لتدعنّ عِرضك ، فقال : خذه لا بارك الله لك فيه (١) .

ومن هذا المنطلق دخلت مسألة الاتباع والابتداع مجال النقد الأدبي ، وهي مسألة لم نشعر لها بوجود حقيقي في الحجاز أو الشام ، أما في العراق ، حيث اللغة والنحو واتصالهما بالنتاج الأدبي ، فقد تهيأت الأسباب للنظر في الشعر من حيث الاحتجاج به خدمة لهذه الأهداف العلمية ، وكان الشعر الجاهلي – عندهم – أصلحَ لهذه المهمة فتعصبوا له ، وفضلوه على شعر المحدَثين . وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : « لقد أحسن هذا المولَّد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته . يعني بذلك شعر جرير والفرزدق ، فجعله مولَّدًا بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين ، وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدّمين . قال الأصمعي : جلست إليه ثماني حِجَج فما سمعته يحتجّ ببيت إسلامي . » (٢)

لقد أيقظت مدرسةُ الرواة كالأصمعي وخلف الأحمر وأبي عبيدة وابن الأعرابي عملية التعصُّب للقديم ، فوصل هذا التعصب إلى حد غير معقول ، حتى إن ابن الأعرابي عندما استمع من بعض تلاميذه إلى قصيدة مطلعها :

وَعاذلٍ عَذَلْتُهُ في عَذْلِهِ فَظَنَّ أنّي جاهِلٌ مِنْ جَهْلِهِ

فلما أتمها ، قال : ما سمعتُ بأحسنَ منها ، فلما عرف أنها لأبي تمام قال

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ٢١٩ .

(٢) المرجع السابق . ج ٢ ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

لتلميذه : « خرِّق خرق » بعد أن أمره بكتابتها أولا [١].

وروى إسحاق الموصلي أنه أنشد الأصمعيَّ :

هَلْ إلى نَظْرَةٍ إلَيْكِ سَبيلُ ... فيُروى الصَّدى ويُشْفى الغليلُ

إنَّ ما قلَّ مِنْكِ يَكْثُرُ عِنْدي ... وكَثيرٌ مِمَّنْ تُحِبُّ القَليلُ

فقال : لمن تنشدني ؟ قال : لبعض الأعراب . فقال : والله هذا هو الديباج الخسرواني ! قال إسحاق : إنهما لليلتهما . فرد الأصمعي : لا جرم ، والله إن أثر الصَّنعة والتكلُّف بيِّن عليهما [٢] !

وعلى الرغم من ذلك نجد محاولة للتخلُّص من أسْرِ القديم والدوران في فَلَكه ؛ استجابة لطبيعة الحياة الجديدة ومرحلتها الحضارية التي لا تتلاءم وتلك التقاليد الفنية الموروثة ، فقد وقف ذو الرُّمَّة يومًا ينشد بعض أشعاره فجاءه الفرزدق فوقف عليه ، فقال له : كيف ترى ما تسمع ، يا أبا فراس ؟ قال : ما أحسنَ ما تقول ! فقال : فما لي لا أذكَرُ مع الفحول ؟ قال : قصر بك عن غاياتهم بكاؤك في الدِّمَن ، وصفتك للأبعار والعَطن ، وأنشأ يقول :

ودَوِيَّةٍ لَوْ ذو الرّميمِ يرومُها ... بِصَيْدَحٍ ، أوْدى ذو الرميم وَصَيْدَحُ

قَطَعْتُ إلى مَعْروفِها منكراتِها ... إذا خبَّ آلُ الأمْعزِ المتوضحُ

مشيراً بذلك إلى ما قاله ذو الرمة عن ناقته (صيدح) [٣].

وقد نمت هذه النزعة حتى إن من يستقرئُ الشعر العباسي يتبين أن المطالعَ

(١) أبو بكر محمد بن يحيى الصولي : أخبار أبي تمام ، تحقيق خليل محمود عساكر ، ومحمد عبده عزام ، ونظير الإسلام الهندي . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٧ . ص ١٧٥ .

(٢) الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري . القاهرة ، مكتبة صبيح . ص ١٠ .

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ١ ، ص ٥٠٧ . وخبَّ : أسرع ، والآل : السراب ، والأمعز : الأرض الغليظة ، والمتوضِّح : الأبيض .

التقليديّة لم تعد غالبةً حينذاك ، وأن معظم الشعراء كانوا قد تخلّوا عنها إلى حد كبير . وأما ما قاله أبو نواس :

صِفَةُ الطُّلولِ بلاغَةُ القِدمِ ... فَاجْعَلْ صِفاتِكَ لابْنَةِ الكَرْمِ

لا تُخْدَعنَّ عن التي جُعِلَت ... سقم الصحيح وصحّة السَّقَمِ

تصفُ الطلول على السَّماع بها ... أفَذو العيانِ كأنت في الحكمِ ؟

وإذا وصفتَ الشَّيْءَ متَّبِعًا ... لَمْ تَخْلُ مِنْ غَلَطٍ ومن وَهَمِ

فإن الدكتور عبد القادر القط يعتبره مسلكًا حضاريا ، بعد أن أصبح الوقوف على الأطلال رمزًا للبداوة والتخلُّف عن مسايرة روح الحضارة الجديدة قبل أبي نواس بوقت طويل [1].

وأيا ما كان عليه النقدُ فيما عرضنا له من عصور – فلا شك في أنه قدَّم صورة مليئة بالحيوية والنشاط ، اتصلت بالأدب وخاصة الشعر ، واستمدت منه قيمًا فنية ، وأمدته ببعض الأسس الموضوعية قليلاً والذاتية كثيرًا ، واستجاب الشعراء لهذه الأسس راضين أحيانًا وكارهين أحيانًا أخرى . ولكن – على كلٍّ – فقد تمت الخُطْوة الأولى التي مهدت لحياة نقدية منظّمة داخل الكتب والمؤلَّفات ، بحيث استطاع مؤلفوها أن يجمعوا شتات هذه المتفرِّقات في أبواب وفصول ، وتحددت معها كثيرٌ من القضايا النقدية التي شغلت مساحاتٍ واسعة في مؤلَّفات النقد والبلاغة ، كاللفظ والمعنى ، والسرقات الأدبية ، والأصالة والابتكار ، والصنعة والتكلف ، وغيرها مما يمكن اعتباره أساسًا صالحًا لتجميع أصول نظرية عربية في نقد النص الأدبي: من حيث صياغته ، وبناؤه ، وموسيقاه ، ودلالته .

---

(١) في ذكرى طه حسين . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٢ . ص ٤١٠ .

الفصل الثالث

مرحلة التأليف

لا نجانب الصواب إذا قلنا : إن الدافع الأول لهذه المرحلة يتمثَّل فيما دار حول القرآن من دراسات كان لها أكبر الأثر في تطوُّر قضايا النقد والبيان ، ومن هنا اختلطت مقاييسُ النقد بالدراسات القرآنية ، واستخدم علماءُ الإعجاز مصطلحاتِ البلاغة في محاولةٍ لاستكشاف جوانب العظمة والإعجاز في الأسلوب القرآني مقارنًا بأساليب الشعر والنثر ، دون نظر إلى الفارق الفني بين الشعر والنثر من حيثُ الخواصِّ البنائية والتعبيرية ، ودون نظر إلى كتاب منزَّل من السماء ، وأدب أبدعه أهل الأرض .

وربما كان من نِتاج ذلك ما قدمه الفرّاء في « معاني القرآن » من طرق التعبير التي تعتمد على ما في هذه الطرق من خواصٍّ تركيبية ، كالتقديم والتأخير ، والإيجاز والإطناب ، والمعاني التي تخرج إليها بعض الأدوات ، كأدوات الاستفهام ، وبعض الصور البيانية ، كالتشبيه والاستعارة .

ويكمل أبو عبيدة مَعْمَر بن المثنّى هذا الطريق في « مجاز القرآن » باعتباره وسيلة إلى فهم المعاني القرآنية ، سواء قلنا : إنه يقصد المجاز بمعناه البلاغي المقابل للحقيقة ، أو قلنا : إنه المجاز بمعنى العبور إلى المعنى المقصود .

وعلى نحو ما كان عند اليونان القدماء نجد طائفة المتكلِّمين تتَّصِل بالبحث البياني ، محاولِة الإفادة منه فيما يقصدون إليه في مجال الخطابة

والمناظرة ، وفيما يستعينون به لتلقين أتباعهم أصول الجدل والنقاش لإفحام الخصم ، ولن يتحقق ذلك إلا بالتّدقيق في كيفية الصّياغة وإمكاناتها الجمالية ، حتى يكون المتلقّي خاضعًا لسيطرتهم عقلاً وإحساسًا ، وما أظن إلا أن هذه الملاحظات النقدية المتّصِلَة بجوانب البلاغة والبيان - كانت ركيزتهم الأساسية ، بالإضافة إلى ما وصل إليهم عن اليونان والفرس والهند ، مما هيأ لنشأة العلوم البيانية على نحو ما تُصوّره صحيفة بشْر بن المُعْتَمِر .

والنّظر في هذه الصحيفة يقتضينا التعرُّض لثلاثة عناصر أوردها بشر في هذا الجزء الذي رواه الجاحظ [١].

أولاً - المبدع : حيث طالب بشر بمراعاة الظروف العامة والخاصة التي تحيط به ، ومن الضروري أن تكون لحظة الإبداع ذاتَ فاعلية برّاقة ، بحيث تجنّب صاحبها التوعُّرَ والتكلُّف ؛ ومن هنا رأى أن يكون للمبدع درجات ثلاث :

الدرجة الأولى - الحاذق المطبوع الذي يمتلك القابلية الفنية .

الدرجة الثانية - المتوسّط بين الطبع والتكلُّف ، الذي تمتنع عليه قابليةُ الإبداع لحظة ، وتُواتيه لحظة أخرى .

الدرجة الثالثة - الذي لا يمتلك الموهبة والطبع ، وعليه أن يتحوَّل إلى شيء يتوافق مع قدراته وميوله وشهوته .

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٨ . ج ١ ، ص ١٣٥-١٣٩ .

ثانيًا – المتلقّي : وقد عرض بشر له من خلال المقولة البلاغية : (الحال والمقام) ؛ ذلك أن عنصر التلقي ذو تأثير بالغ في العملية الإبداعية ؛ بل إن الأمر – عنده – يقتضي نوعًا من الدراسة النفسية لطبيعة المخاطبين ، ودراسةً اجتماعية لخواصِّهم الجمعية ، حتى يتوازن الكلام بمستوياته المختلِفة مع هذه الخواص .

ثالثا – الصياغة : ويبدو أن بشراً كان ينظر إليها من زاويتين : الشكل والمضمون ، وعلى الرغم من أن بينهما ترابطًا وتبادلا – فقد عرض لهما كعنصرين متقابلين ، فالألفاظ ذات خواص مميزة من حيث الشيوع أو الخصوصية ، ومن حيث الضّعة والشرف ؛ ومن ثم لا بد أن تتلاءم مع المعاني التي توافقها .

ومن نظراته الدقيقة هنا إشارته إلى عدم ربط الضّعة والشرف بالمضمون الذي تحتويه الصياغة ؛ وإنما ربطه بطبيعة المتلقي وظروف المخاطبين . وقد أفاد الجاحظ إلى حد كبير من تلك الصحيفة في حديثه عن البيان ، مع ربطه للصياغة بمدلولها من جهة ، ثم ربطها بطبيعة المتلقي من جهة أخرى .

ومن خلال إيثاره لجانب الصياغة نجده يعطي اهتمامًا خاصا لمفرداتها ، بحيث يقع عليها اختيار الأديب بعد فحص لجوانب الجمال والرشاقة فيها ، ثم يربط كل ذلك بعملية الأداء طولا أو قصراً ، وما يفرزه ذلك الأداء في جانب الدوالّ أو جانب المدلولات ، ويأتي المستوى الصوتي في رصد مخارج الحروف ، وما يتبع ذلك من تنافر في الكلمة المفردة ، أو من تنافر بين الكلمات المتجاورة كمكمِّلٍ لتحقيق الصياغة الجمالية .

وقد مدَّ الجاحظ حديثه إلى عمليات لُغَوِيَّة تتصل بطبيعة المعنى ، كالاقتباس ، والتقسيم ، واللغز ، والأسلوب الحكيم ، والهزل الذي يراد به الجِدّ .

ومن خلال استيعاب النقد لبعض المفاهيم اليونانية والفارسية والهندية يخطو الجاحظ إلى النقد الموضوعي . ولعل أهم جهد له في هذا المجال ، أنه فتح البابَ للشعراء المحدَثين لكي يحتلّوا مكانهم بين شعراء العربية الكبار ، في الوقت الذي كان فيه الاعترافُ مقصوراً على القدامى منهم ، فلم يكن للمحدَث في بيئة النقد القديم مكانة حقيقية . ولم يتحرج الجاحظ من الحديث عن المولَّدين وما فيهم من طبع وموهبة [1] .

وعلى الرغم مما قاله من أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب أشعرُ من عامة شعراء الأمصار والقُرى ومن المولَّدة – نجده يعود ويقرِّر أن ذلك ليس بواجب لهم في كل ما قالوه [2] .

وبهذا أخذ بيد بعض الشعراء الذين أتيحت دراستهم فيما بعد دراسةً أكدت أن وجودهم في ميدان الشعر كان علامة على تحوُّل الذوق العربي القديم ؛ لكي يتقبل شعرَ شاعر كأبي نواس ، الذي وجد ناقداً كالجاحظ يقدم بعض أشعاره على شعرٍ للمهلهل بن أبي ربيعة [3] .

من هذا المنطلق يُهمل الجاحظ العصبيات المذهبية والأخلاقية والدينية ، ويعتبر الحياء في الفن أمراً معيباً ، ويهاجم بعض النقاد الأدعياء الذين يعيبون

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٥٠ ، ٥١ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون . ط ٢ ١٩٦٥ . ج ٢ ، ص ٢٧ .

(٣) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ١٣٠ .

الأدب بهذا المقياس ، على الرغم من أنهم لا يحملون شيئا من العفّة والكرم والنبل - إلا تكلُّفًا وتصنُّعًا [١] .

وربما كان أهم ما أشار إليه الجاحظ في مجال دراسة النص الأدبي هو أن لكل أديب معجمًا لغويا خاصا به ، كما أن لكل فن أدبي معجمه الخاص به، فزهير كان ينشئ قصائده معتمدًا على مخزون لغوي خاص ، جعل لشعره طابَعًا مميزًا اتّسمت به مدرسته ، مخالِفَة في ذلك من ينظمون الشّعر معتمدين على الطبع وعفو الخاطر [٢] .

وكذلك « لكل قوم ألفاظ حظيت عندهم ، كذلك كل بليغ في الأرض وصاحب كلام منثور ، وكل شاعر في الأرض وصاحب كلام موزون ، فلابد من أن يكون قد لهج وألف ألفاظًا بأعيانها ليديرها في كلامه ، وإن كان واسع العِلْم ، غزير المعاني ، كثير اللفظ . » [٣]

وتكاد تكون آراء الجاحظ ردَّ فعل لما صنعه الأصمعي في فحولته من التعصُّب للقدامى ، والتقليل من شأن المولَّدين والمحدثين . وربما كان ذلك بسبب مجاراته للسلطة وتملُّقه لها ، حيث حرَم الكميت بن زيد والطرماح من الاعتراف الفني . فقال عن الكميت إنه ليس بحُجَّة ؛ لأنه مولَّد ، وكذلك الطرماح ، أما ذو الرُّمة فهو حجة لأنه بدوي ، وإن كان شعره لا يشبه شعر العرب [٤] .

وحتى في مجال قوله بمسألة التخصص التي تميز فيها شاعر من آخر

---

(١) الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ، ص ٢٨٠ . (٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ٢ ، ص ٩ ، ١٣ .

(٣) الجاحظ : الحيوان ، ج ٣ ، ص ٣٦٦ . (٤) الأصمعي : فحولة الشعراء ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وطه الزيني . ١٩٥٣ . ص ٣٤-٣٩ .

يقصر الأصمعي كلامه على القدامى أيضًا ، فأمية بن أبي الصَّلت ذهب بعامة ذكر الآخرة ، وعنترة بعامة ذكر الحرب ، وعمر بن أبي ربيعة بعامة ذكر النساء ، أما امرؤ القيس فهو أول من بكى الديار وسيَّر الظعن ، وعُيَينة ابن مرداس أنْعَت الناس لمركوب من الإبل ، والراعي أنعتهم لمحلوب في القصيدة ، وابن لجأ أنعتهم لمحلوب في الرجز [1].

وعلى الرغم من محاولات الجاحظ ظلَّ النقد في مُجْمَله يقيس الشعر بفحولة الشاعر وضخامة اسمه ، وبمقدار ما حافظ في شعره على سَمْت القدماء ، والسير على نهجهم في بناء القصيدة الشعرية .

وتبدو محاولة ابن سلام قريبة في اتِّجاهها العام من محاولة الأصمعي ، حيث اعتمد آراء القدماء وتأثر بأحكامهم فأطلقها في فحولته ، فهو يحتج لكل شاعر بما وجده من حُجَّة له ، وما قاله فيه العلماء .

وبظهور الشعر والشعراء لابن قتيبة تأكدت حركةُ الاعتراف بالشعر المحدَث برصد سيرة أصحابه ، والاهتمام بأشعارهم ، حيث وقف موقفًا محايدًا تجاه النص الأدبي ، فلا ينظر إلا إلى العناصر الفنية التي يحتويها من خلال إحساسه الشخصي .

وقد أدت جهودُ ابن قتيبة إلى فتح مجال واسع أمام دارس آخر هو ابن المعتز في طبقاته ، ومن الواضح أن الرجل كان له إلمام بالثقافة اليونانية ، أكسبته طابعًا موضوعيا في كثير من الأحيان ؛ فحاول أن يعطي للمحدثين اهتمامًا خاصا في طبقاته ، وأن يتقبَّل منهم ما أنتجوه من شعر ، وإن حاول في الوقت نفسه أن يُثبت أن ما قدَّمه المحدثون له أصول في التراث السابق

(١) الأصمعي : فحولة الشعراء ،ص ١٥ ، ١٧ .

عليهم ، وأن ما للمحدثين هو الزيادة والمبالغة ، وهو بهذا يمزج القديم والجديد في إطار واحد .

وتتمثل أهمية ما قدمه ابن المعتز في أنه أتاح لروّاد الثقافة اليونانية أن يدلوا بدلوهم في مجالات النقد العربي ، خاصة بعد أن تُرجم كتاب الخطابة لأرسطو ، وبعد أن قدّم ابن سينا تلخيصاته عن أرسطو ، وأصبح واضحاً أن هناك تياراً نقديا قد تشرّب تلك الثقافة ، وأفاد منها في تقديم نقد جديد ، وربما كان ذلك مفسراً لكثير من اللمحات المنطقية التي بدأت تظلل اتجاهات هذا النقد ، من ظهور العِلل والقياسات ، وقياس العمل الفني بحدود المنطق والعقل .

ومن الممكن استطلاعُ جوانب هذه السيطرة المنطقية فيما قدّمه قدامة بن جعفر في « نقد الشعر » ، حيث استمد من علماء العروض تعريفه للشعر وجعله فاتحة كتابه ، فهو « قول موزون مُقَفّى يدلُّ على معنى .»[1] وتبدو إفادة قدامة من أرسطو ومنطقه في كثير من صفحات « نقد الشعر » ، كما تبدو إفادته — أيضًا — من جهود مَنْ سبقوه كالأصمعي والجاحظ وغيرهما ، فحصر الشعر في اللفظ والمعنى والوزن والقافية ، وهي أجناس الشعر المفرَدة التي يتركب منها أربعة مؤلَّفة . وقد جعلته طبيعة المنهج يحدد طبيعة كل جنس مميزاً له من غيره بصفاته ونعوته ، ويبدو واضحًا تأثره بما قاله أرسطو عن الملهاة والمأساة في تقسيمه الشعر إلى مديح وهجاء ، وإرجاعه إليهما كلَّ فن من فنون الشعر .

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، تحقيق مصطفى كمال . ط ٣ القاهرة ، الخانجي ، ١٩٧٨ . ص١٧.

ولا شك في أن هذه المحاولة المبكِّرة من قدامة في تطبيق أصول المنطق على الشعر العربي - كانت بعيدة الأثر في تناول الشعر بمقاييس عقلية ، وتحويل النقد إلى علم معياري ، وبالمثل كان لها - أيضًا - تأثير مباشر في الدرس البلاغي ؛ حيث لم يُحسِن قدامة فهم الاستعارة كما وصلت إليه من أرسطو ؛ ومن هنا درسها في باب (المُعاظَلَة) ؛ اعتقاداً منه أنها نوع من الخروج على حدود العقل ، أو تحطيم للعلاقات القائمة بين الموجودات ، فأدّى كل ذلك إلى هذه النظرة الرديئة للاستعارة وفعاليتها الشعرية .

وقريب من هذا المؤلف ما قدمه ابن وهب في كتابه « البرهان في وجوه البيان » حيث نجد فيه تحرُّكًا فكريا لدراسة بعض ألوان الأداء التعبيري من خلال التنظيرات الأرسطية ، وخاصة في باب الرمز والإشارة والإيجاز والكناية . بل إن الرجل قد أوغل في تأثره بأرسطو ، إذ نقل بعض فصول كتابه منه في مبحثي المنطق والجدل ، ثم أضاف إلى كل ذلك كثيراً من معارفه الكلامية الشيعية ؛ مما صبغه بصِبْغة جافة نَفَّرت منه كثيراً من القدماء.

وظل تيارُ الصراع بين القديم والجديد قائمًا من خلال بعض المؤلَّفات التي اعتمدت على الموازنَة والمقارنَة ، والتي ركَّزت في معظمها على شاعرين كبيرين ، هما : أبو تمام والبحتري . وكان البحتري يمثل - من وجهة نظر الآمدي - تيار المحافظة على القديم ، في حين كان أبو تمام يأتي في الطرف المقابل كنموذج للتجديد . وقد أثارت هذه الموازناتُ كثيراً من القضايا النقدية ، وعلى رأسها قضية السرقات من خلال تتبُّع شعر الشاعر ، وما أخذه من غيره أو تأثر به ، عن عَمْد أو غير عمد .

كما أن مجال الأخذ اتَّصل بمستويات الأداء في اللفظ والمعنى ، أو القيم

التعبيرية في المجاز والحقيقة . وهي أمور اتصلت بتيار نقدي آخر يمكن أن نُطلق عليه : التيار البياني الذي كان يهدف إلى التدقيق في الصورة الأدبية ، ويصل بحوثه بمسائل البديع باعتبارها ممثلة لقيمة إضافية تحسينية ، وباعتبارها من أبرز ملامح شعر المحدثين ، أو بمعنى آخر كانت أبرز مظاهر التجديد فيه .

لقد كان النقد يتَّجِهُ في معظمه إلى طبيعة الغرض العام ، أو الأغراض الجزئية وما تتّسم به من نبالة وفخامة ، دون أن يتجاوز ذلك إلى خصائص الصياغة وقيمها الجمالية إلا في القليل ، وكان اهتمامه منوطًا بمسألة الصواب والخطأ والدقة اللغوية . وليس معنى هذا أن مسائل البلاغة بوصفها صوراً مطبقة كانت مفقودة في هذه البيئة النقدية القديمة ؛ وإنما معناه أن التنبُّه لها باعتبارها أدوات شعرية لم يكن مطروحًا في هذا الوقت المبكِّر ، ولا شك في أن التنبُّه لهذه الملامح البلاغية تطبيقًا كان أصلا لحركة التنظير في كتب البلاغيين بعد ذلك .

وقد تزامنت حركة الكشف التنظيري في البلاغة مع حاجة المولَّدين الذين قصر بهم الطبع والمقدرة اللُّغوية عن تذوُّق النماذج الأدبية التي كانت بين أيديهم ، فكان ذلك دافعًا للبلاغة إلى مسلكها التعليمي ؛ لتكون أداة لمن قصرت وسائلهم عن إدراك القيم الفنية والجمالية في النصوص الأدبية .

والنظر فيما قدمه رجل كالمبرِّد في كتابه « الكامل » يؤكِّد الشعور بالحاجة إلى نوع من تناول النصوص ، يختلف إلى حدٍّ ما عمّا كان عليه هذا التناول في المرحلة السابقة عليه ، حيث وجَّه معظم جهده إلى مسألة المعنى من خلال إطار يميل إلى ناحية المعنى المحدث ، وبمعنى آخر إن شواهد المحدثين

لقيت منه رعاية خاصة ، لا باعتبارها شواهد لغوية وإنما باعتبارها قيمًا دَلالية تهيئ لقارئها نوعًا من المتعة الفنية ، فهو يعرض لشعر أبي علي البصير واسمه الفضل بن جعفر ، ويقول عنه : « وإن لم يكن بحُجَّة ولكنه أجاد فذكَرْنا شعره هذا لجودته لا للاحتجاج به . »(١)

ويعلِّق على بيت الفرزدق :

والشَّيبُ يَنْهَضُ في السَّوادِ كَأَنَّهُ لَيْلٌ يَصيحُ بِجانِبَيْهِ نهارُ

بقوله : « فهذا أوضح معنًى ، وأعرب لفظًا ، وأقرب مأخذًا ، وليس لقِدَم العهد يُفضَّل القائل ، ولا لحدثان عهد يُهتضَم المصيب ، ولكن يُعطى كلٌّ ما يستحق . أ لا ترى كيف يفضَّل قول عمارة على قرب عهده :

تَبَحَّثْتُمُ سُخْطي فَغَيَّرَ بَحْثُكـم نُخيلة نَفْسٍ كانَ نصحًا ضميرُها

ولَنْ يَلْبَثَ التَّخْشينُ نَفْسًا كريمةً عَريكَتُهـا أن يَسْتَمِرَّ مَريرُهـا

وَما النَّفْسُ إلا نُطْفَـةٌ بِقَرارِهـا إذا لَمْ تُكَدَّرْ كانَ صَفْوًا غَديرُها ؟

فهذا كلام واضح وقوله عذب . »(٢)

ويضيف المبرد – إلى جانب العناية بالمعنى الشريف – الاهتمام ببعض الموضوعات البلاغية التي توفَّرت في ضروب القول وفنونه عند العرب ، كالمجاز والكناية والتشبيه والإيجاز والإطناب ، جامعًا بين الشَّرح النظريِّ والتطبيق . ويثير انتباهنا اهتمامُهُ المبكِّر بمحاولة التمييز بين فني الشعر والنثر في رسالته « البلاغة » ، حيث اعتمد في هذه المحاولَة على طبيعة البناء الفني

---

(١) المبرد : الكامل ،ج ١ ، ص ٦ .

(٢) المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١٨ ، ١٩ .

لهما ، واكتساب الشعر لعنصر الإيقاع الموسيقيّ ، وهو أمرٌ يحتاج من صاحبه إلى مقدرة ومهارة خاصة تحقّق له بعضَ التفوّق على الناثر .

أما إذا عدنا إلى طبيعة المبدع ومقدرته اللُّغوية في الصِّياغة وتركيب الكلام ، فإن التمايز لا يكون بالنظر إلى طبيعة اللون الإبداعي الذي قدّمه . وإنما يكون ذلك بالمقدرة الفنية ، والموهبة الخاصة ، كما يكون بتكوين الشخصية وملامحها الخَلْقية والخُلُقية [(١)] .

ونعتقد أن (ثعلب) هو الذي قام بأول دراسة تنظيمية للشعر ، باعتباره فنا لغويا يعتمد في صياغته على إمكانات النحو من جهة ، وإمكانات البلاغة من جهة أخرى ؛ فأساليب الشعر – عنده – تستمد عناصرها مما قاله النُّحاة عن معاني الكلام ، وأنها خبر ، واستخبار ، وأمر ، ونهي ، ودعاء ، وطلب ، وعرض ، وتحضيض ، وتمني وتعجب [(٢)] . وإن كان ثعلب قد قصرها على أربعة فقط ، هي : الأمر ، والنهي ، والخبر ، والاستخبار [(٣)] .

أما الأغراض الشعرية فهي – عنده – مزيج من الإطار الدلالي الموسع الذي تتحرك فيه القصيدة كالمدح والهجاء والاعتذار والتشبيب واقتصاص الخبر ، وبعض الإمكانات البلاغية كالتشبيه الذي جعله غرضاً قائماً بذاته [(٤)] .

ويولي ثعلب البناء الفني للقصيدة اهتماماً خاصا ، من حيث مقدرة

---

(١) المبرد : البلاغة ، تحقيق رمضان عبد التواب . مطبعة جامعة عين شمس ، ١٩٦٤ . ص ٥٩-٦١ .

(٢) ابن فارس : الصاحبي ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، عيسى الحلبي ، ١٩٧٧ . ص ٢٨٩-٣٠٤ .

(٣) ثعلب : قواعد الشعر ، تحقيق رمضان عبد التواب . بيروت ، دار المعرفة ، ١٩٦٦ . ص ٣٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٣٧ .

الشاعر في التخلُّص من غرض إلى آخر ، ومن حيث ارتباط المعنى ونموه داخل البيت المفرد ، وإن كان في سبيل ذلك قد بالغ في عملية التجزئة ؛ جريًا وراء الإيجاز الأثير لدى القدماء جميعًا ، حتى إنه جعل أقلَّ الأبيات في عمود البلاغة (المرجلة) « التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه ، ولا يتفصل الكلام ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته . »[1]

ويؤكِّد ابن طباطبا العلوي منهجيةَ الدِّراسة الشِّعرية ، مبتعداً إلى حد ما عن الدراسة البلاغية ، ومعتمداً على خبرته الخاصة التي اكتسبها من استيعاب فكر من سبقوه في هذا المجال من علماء الشعر ورجال البيان ، هذا بالإضافة إلى تَجْرِبَته الخاصة في مجال الإبداع الشعريِّ ، فجاء حديثُه في تعريف الشعر وصنعته قائمًا على المقاصد الواعية لا على الموهبة الفطرية وَحْدها . وعلى الرغم مما قاله من أن الشاعر يمخض المعنى نثراً ثم ينظمه شعراً – نجد أن إحساسه بموسيقى الشعر يرتبط بالصياغة ، بحيث يصعب الفصل بينهما .

وإذا كان ابن طباطبا قد اتَّجه إلى التأليف النقديِّ الخالص – فإن الطَّابَع العامَّ لم يأخذ هذا الشكل التخصُّصيَّ في جانب النقد أو البلاغة ، وإنما سارت المؤلَّفات تمزج مقاييس النقد بفنون البلاغة ومُصْطَلَحاتها . ويؤكد أبو هلال العسكري هذا المنزعَ في « الصناعتين » ، من خلال رصده لبحوث نقدية خالصة كالسَّرقات والمبادئ وحسن الخروج ، ومجاورتها لبحوث بلاغية خالصة كالتشبيه والاستعارة ، بالإضافة إلى صوره البديعية التي اكتشفها ، أو التي سُبِقَ بها .

---

(١) ثعلب : قواعد الشعر ، ص ٨٨ .

وبهذا المنهج الذي قدَّمه العسكري سارت الدِّراساتُ لا تفصل بين النقد والبلاغة ، على الرغم من المحاولة الجادَّة التي قام بها ابنُ رشيق في « العمدة »، حيث قدَّم دراسة جيدة عن الشعر وربطه بالإحساس الذاتي ، والمقدرة على تجاوز إنجازات القدماء في المعنى [١] ، مع التركيزعلى البنية الشعرية ، من حيث قيمها الموسيقية والدلالية [٢] .

ومع امتزاج النقد بالبلاغة يتكاثر التأثيرُ اليونانيٌّ بفعل رجل كالفارابي ، الذي استمد أصول مؤلَّفاته من اليونان القديمة ، فقدَّم بعض ألوان من الأدب لم يكن لها وجودٌ حقيقيٌّ في العربية مثل (الكوميديا) و (التراجيديا) ، وإن كان الإمساك بفِكْر محدَّد – عنده – شاقا للغاية ؛ فهو يتحرَّك في كتابته استطراديا ، حتى يصعب جمعُ الفكرة الواحدة خلال إطار محدد ، ولكنه – بدون شك – أثار كثيراً من الجَدَل والنِّقاش حول القضايا الفنية الممنْطَقَة ، مما أثر مباشَرَة في التأليف النقدي والبلاغي ، وصبغه بكثير من التنظيرات المجرَّدة ، التي ابتعدت عن التطبيقات السائدة في نقدنا القديم .

ومن اللافت للنظر أن حركة النقد في مُجْمَلِها قد دارت حول ثلاثة شعراء ، هم : البحتري ، وأبو تمام ، والمتنبي ، وإن كان الأخير قد حظي باهتمام أكثر ، ودراسة أوسع وأشمل . وهنا يثور تساؤل عن السر في تحوُّل النقد عن هؤلاء الشعراء إلى التفرغ الكامل لقضية الإعجاز القرآني . ويرى الدكتور أحمد كمال زكي أن الأسباب التي روَّجت لمؤلَّفات عبد القاهر الجرجاني ربما ترجع إلى ملال النقاد من سيطرة المتنبي على تصورُّهم ، كما ملوا من قبل معركة الطائيَّين [٣] .

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ٧٢ . (٢) المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٧٧ .
(٣) أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث ؛ أصوله واتجاهاته ، ص ٤٧ .

والحق أن الجرجاني قد بذل جهداً ضخماً في استكمال عناصر نظرية لُغوية لإثبات الإعجاز القرآني ، ثم لتذوُّق النص الأدبيِّ عموماً ، وربما كانت مقولتُهُ بتركيز الجمال في مستوى المعنى العقلي هي أخطر ما دخل في باب النقد العربيِّ القديم . ولا نريد الخوضَ في الأسباب الدينية والمذْهَبية التي دفعت عبد القاهر إلى هذا الطَّريق ، وإنما يعنينا بالدَّرجة الأولى أن نتوقَّف عند مفهوم الرَّجُل لمستَوَيات دراسة النص الأدبي ، حيث نعتقد أنه قد توقف أمام إشكالية تبدو في ظاهرها عسيرةَ الحلِّ ؛ إذ كان أمامه مستويان عليه أن يتحرَّك بينهما ، وأن يوفِّقَ بين متناقضاتهما ، فهو بين كلام لفظي منطوق يمكن ملاحظته ، ونشاط عقلي تصعب معه هذه الملاحظة ، وقد آثر الجرجاني – حلا لهذا الإشكال – أن يتجه إلى العَلاقات القائمة بين مُفْرَدات الكلام الملفوظ ، وهي علاقات تئول في النهاية إلى معاني النحو وإمكاناته . والنحو – عنده – هو النحو التقعيدي بما يحويه من إمكانات تركيبية ، وهذه الإمكانات هي التي تعطي للصياغة ملامحها الأساسية في الشعر أو في النثر ، كما أنها وسيلة تخلصها من الفوضى والعفوية والتلقائية ، وتحقيق ذلك يتم بالاعتماد على (النظم) . ولا شك في أن الأشكال المتنوعة للعَلاقات النَّحْويَّة قد استأثرت منه باهتمامات مكثَّفة وإحصاءات متنوِّعة ربطت بينها وبين السياق التعبيري فتعطيه كما تأخذ منه .

ولكن يبدو أن سوء الفهم بعد الجرجاني قد جر مباحثه إلى عملية تحويل للنظرية إلى الدرس البلاغي الخالص ، حيث أصبحت مباحث (الدلائل) ركيزة عِلْم المعاني ، ومباحث (الأسرار) ركيزة عِلْم البيان ، واقتضت طبيعة القسمة العقلية وجود عِلْم ثالث يكمل ويزيِّن هو (البديع) .

وعلى الرغم من المحاولات الكثيرة التي بذلت في المغرب العربي على أيدي رجال كالنهشلي وابن رشد لإبقاء النقد في مساره الخاص به – إلا أننا نجد أن عملية المزج قد استمرت وتأكدت حتى أصبحت البلاغة نقداً والنقد بلاغة ؛ ذلك أن النهشلي قد اتجه إلى الناحية النقدية الممتزجة بتاريخ الأدب ، فهو يعرض للشعر وصنعته من خلال ربط الشعر بالغناء من ناحية موسيقاه ، وربطه بالمقدرة العقلية من ناحية محتواه [1] ، كما يرى في الشعر تعبيراً عن طبيعة الحياة العربية في صورها المادية والمعنوية . وتستمر مباحثه في معظمها ، انطلاقًا من هذا الفهم ، تطبيقًا أكثر منه تنظيراً . أما ابن رشد فقد بذل جهداً في محاولة تطبيق الآراء الأرسطية في الشعر على نماذج الأدب العربي ، فنقده صورة مبعثرة لأفكار أرسطو الممتزجة بالطبيعة الإسلامية .

ويعنينا هنا أن نتناول شخصية مَغْربية كان لها تأثيرُها في مجال الدراسة القديمة ، وهي شخصية حازم القَرْطاجَني من خلال كتابه « مِنْهاج البُلَغاء » . والحق أن الرجل قد استوعب فيه كثيراً من المباحث النقدية والبلاغية ، كما استوعب فيه كثيراً من آراء أرسطو أيضًا ؛ فجاءت مباحثُه مزيجاً من الفكر النقدي والبلاغي القديم ، والفكر الأرسطي اليوناني . ولم يكن غريبًا أن نجد في كتابه آراء أرسطو من خلال تطبيقات على النماذج العربية الخالصة .

وقد قدم جهداً خاصا في دراسة المعاني والألفاظ الشعرية وغير الشعرية ، كما استكمل تعريف قدامة للشعر بإضافة العنصر النفسي إليه واتصاله بالمتلقي والمتكلِّم ، وارتباطه بالهدف الجمالي والأخلاقي ، فالشعر

---

(١) عبد الكريم النهشلي : الممتع في صنعة الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ص ١١ .

- بالضرورة - يحبب إلى النفس ما يجب أن تحبَّه ، ويكرهها فيما يجب أن تكرهه من التخييل والمحاكاة [١]

وقد صُبغ النقد عند حازم بصبْغة أرسطية ، غير أنه تحرك من خلال نماذج عربية ، في حين أن ذلك كان يقتضي تطبيقات غير متوفِّرة في الأدب العربي ؛ مما جعل التطبيق نوعًا من التشويه لآراء أرسطو ، أو تحريفًا لها . وذلك يؤكد أن حازمًا كان يقوم بعملية توفيق أو تلفيق ، جعلت من كتابه خليطًا مشوشًا قد تتناقض فيه الآراء ، وتتقابل فيه مستويات الدراسة ؛ حتى ليصعب علينا أن نضعَهُ في جانب الدراسة النقدية الخالصة ، أو الدراسة البلاغية الخالصة .

ويبقى أمامنا في المشرق العربي العَلَوي صاحب « الطِّراز » ، الذي سار في تنسيق مؤلَّفه مخالفًا من سبقه في هذا المجال ، فجعله ثلاثة فنون : الفن الأول في مباحث البيان ، والثاني في مباحث المعاني ، والثالث في دراسة الإعجاز القرآني .

وكانت للرجل حاسةٌ ذوقية جمالية انتشرت في كثير من جوانب كتابه ، سواء في تحليل النَّصِّ أو في تقييمه ، ولكنه - على الرغم من ذلك - لم يستطع أن يتخلَّص من سيطرة ثقافته الكلامية والمنطقية ، بل ربما كان في تخصيصه فنا كاملاً لقضية الإعجاز ما يؤكد غلبة هذه السيطرة عليه . ويمكن أن نعتبر الطراز آخر كتاب يمثل الميل بالدراسة إلى الناحية الأدبية الذوقية ، دون أن يقصر دراسته على النقد أو البلاغة ، بل هو - في ذلك -

---

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦ . ص ٢١ ، ٢٨ ، ٢٩ .

يسير كما سار أبو هلال العسكري مازجًا بينهما .

والواقع أن معظم الدارسين قد أغفلوا « الطراز » ، كما أغفلوا « العمدة » ، وكان لمفتاح السكّاكي جاذبية خاصة ، حتى إنه ابتداء من القرن السابع الهجري كان معظمُ المؤلِّفين مُلَخِّصينَ أو شارحين للقسم الخاص بالبلاغة فيه ، بل تجاوز الأمر ذلك إلى تلخيص التلخيص ، ثم شرح هذا التلخيص . وقد قاد هذه العملية الخطيبُ القَزْويني ملخِّصًا وشارِحًا ، وكأن الدَّرْسَ القديم لم يعد فيه سوى ما قاله السكّاكي ، وكأنما قال الرجلُ الكلمة الأخيرة في البلاغة العربية !

والسكّاكي ليس مسئولاً عن كل ذلك ؛ إذ لم يفعل الرجلُ شيئًا سوى التنظيم والتنسيق ، وإكساب الدراسة القديمة ثوبًا علميا منطقيا ، محاولا إكمالَ جهد عبد القاهر بهذا الضبط الذي اهتمَّ به في « المفتاح » ، ولكن من جاءوا بعده أغراهم هذا المنهجُ فأسرفوا فيه ، بل من العجيب أنهم أهملوا كثيرًا من اللَّمحات الجمالية التي أوردها السكّاكي ، من مثل جعله مسألة الإيجاز والإطناب أمرًا نسبيا وإرجاعه الأمر فيهما إلى أواسط الناس ، ومن مثل ربط مباحث المعاني والبيان بطبيعة الصياغة وما فيها من انتهاك أحيانًا وعدول أحيانًا أخرى . وهي أمور لو نُظِر إليها بعين الفحص لأمكن ربطها بكثير من مباحث الأسلوب في العصر الحديث .

لقد كانت الملاحظة الأساسية – فيما عرضناه – تتمثل في امتزاج منهجين يتصلان بالصياغة الأدبية ، هما : النقد والبلاغة ، وذلك على الرغم من أن لكل منهما منحى خاصا ، يقوم على عملية التقويم في النقد ، والرصد الشكلي للصياغة في البلاغة .

ونحن نعلم أن النقد عملية تلي العمل الأدبي ، أو بمعنى آخر تلاحقه لتميز فيه بين الجودة والرداءة ، كما نعلم أن البلاغة تقوم على خبرات مستمدةّ من معايشة النصوص لرصد أشكالها المتنوِّعة ، فيما يتصل بالخروج على المواضَعَة اللُّغَوِيَّة في مباحث البيان من استعارة وكناية ومجاز ، وينضاف إليها التشبيه باعتباره أساسَ بناء الاستعارة بقسميها : التصريحية ، والمكْنيَّة . وتتصل البلاغة – كذلك – ببناء الجملة والأبعاد المكانية لترتيب أجزائها ، وما فيها من عدول عن المألوف إلى صيغ تتوفر فيها النيات الجمالية في مباحث المعاني ، كما تتصل بالوسائل التحسينية ، فيما أطلق عليه « البديع » .

وقد حدث التمازجُ بين الجانبين نتيجةً للصِّلة الحميمة بين تمييز الجيِّد من غيره ، والوسائل المعينة على هذه الجودة ؛ فالباحث في عناصر الإجادة والحُسْن في العمل الأدبي كان يلجأ بالضرورة إلى بيان الوسائل التي تساعد على ذلك ؛ مما أدى إلى تشابك الجانبين ، وأيلولة الأمر في البلاغة إلى كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة أو النقصان ، من أجل التحرُّز من الخطأ في مطابَقَة الكلام على المراد منه ، وأيلولته في النقد إلى معرفة جواهر الكلام المفرَد والمركَّب ، والدَّلالة المنبثِقَة من هذا الكلام وما يعرض لها من الفصاحة .

لقد قامت حركةُ النقد – كما رأينا – في القرن الثاني الهجري حول جماعة الشعراء وفحولهم ، وبخاصة حول جرير والفرزدق والأخطل والراعي وذي الرُّمَّة وغيرهم ، وقد أثارت كثيراً من الخصومات الأدبية من حيث التعصُّب لشاعر دون آخر ، وكانت تلك الخصوماتُ في انتصارها لمن

تنتصر له من الشعراء تعمد - في تقديمها له على غيره - إلى أن تتلمّس في شعره مواطنَ القوّة والجودة ، وأن تبرزَ لدى غيره مواطنَ الضعف أو الرداءة .
وكان حصادُ هذه الخصومات تلك الملحوظات النقدية التي تتصل بالجودة وسواها ، من حيث شاعرية الشاعر ، وقابليته الفنية ، ومن حيث الطبع والصنعة ، ثم ارتباط ذلك بقضية البيئة وأثرها في الشعر ولغته ، واحتل كلٌّ ذلك مساحات واسعة في الكتب القديمة ، وظل له بعضُ الصَّدَى في المؤلَّفات الحديثة .

وقد تتابعت تلك الملاحظاتُ التي تبحث في الشعر أحيانًا والنثر حينًا من حيث الدوافع والغايات ، وتبع ذلك البحث عن الفروق بين الأداء الجمالي والأداء المألوف ، وارتباط ذلك بالجوانب الخلقية والدينية ، اعتمادًا على ما في النص من وسائل بيانية ثم تقييمها ، مما ألقى على عاتق النقد بعضَ المهام التي لم تكن من اختصاصه أصلا .

وقد انضاف إلى ذلك ما نعلمه من أثر القرآن الكريم وما دار حوله من دراسات ، سواء منها ما يتصل بالجانب الفني أو الجانب التشريعي ؛ لأن حركة الدرس فيهما ارتبطت بالأسلوب القرآني وما به من خواص تعبيرية ساعدت على تداخل عملية رصد هذه الخواص وإبرازها ، ثم الحكم عليها بالتفوق والإعجاز ، فأصبح مما يحتذى في تقييم العمل الفني عامةً أن تتوازى فيه العمليتان : (الرصد والتقييم) .

وكان لظهور طبقة المولَّدين تأثيرٌ مباشر في هذا التداخل ؛ حيث دعت الحاجة إلى التعرُّف على الأداء العربي الصحيح وما يمتاز به من حيث النسق اللُّغوي والتصوير الفني ، وكان بهم قصورٌ في الطبع واللغة ، فاستعاضوا

عن هذا القصور بالتفرُّغ لدراسة الوسائل التي تؤدي بهم إلى صنعة الكلام الجيد من ناحية ، وإلى الحُكْم عليه من ناحية أخرى .

وتتبعوا نماذج الشعر والخطابة في صورتها العربية الخالصة ، وفي أشكالها التعبيرية المختلفة ، وعمد بعضهم إلى استخلاص جملة صالحة من المقاييس الفنية ليضعوها أمام ناشئتهم ليحتذوا حذوها . ومن مكرور القول أن نعيد هنا الحديث عن أثر صحيفة بشر بن المعتمر في تاريخ البلاغة والنقد . ومن هنا ساعد كل ذلك على تداخل الجانبين : النقد والبلاغة ، حيث كان الأول وسيلتهم ، والثاني غايتهم .

ويلعب المتكلِّمون دوراً أساسيا في هذا المجال أيضًا ، وعلى وجه الخصوص المعتزِلَة ، حيث كانت الحاجة ماسة إلى الوقوف ضد النزعات التي بدأت تنبئ عن صراعات فكرية أشاعتها تلك العناصر التي راحت تشكِّك في كثير من القيم الدينية عن طريق الجدل ، مستعينة بما تُرْجم من آثار منطقية وفلسفية ، وأسهم المتكلمون بشكل جاد في الوقوف أمام تلك المطاعن ، للذود عن كتاب الله ودينه بسلاح هؤلاء الطاعنين نفسه ، أي بالجدل ومُقارَعَة الحُجَج وقوة البيان . واستدعى الأمر مزيدَ اهتمام بوسائل البيان وطرقه المختلفة ، مع الاستعانة بخواص جودة القول و وضوحه ، وكيفية تفتق الدلالة من صياغته ؛ مما أدى إلى امتزاج الدراسة اللُّغوية بالدراسة البلاغية ، وأصبح النحو منطقة تحرُّك خصب لقياس الجودة والصحة ، وهما أمران يرتبطان بالنقد والبلاغة معًا .

وهكذا انتهت المساراتُ المختلفة إلى عملية توحُّد ، مفيدة من الحقائق العلمية في مباحث اللغة والنحو والمنطق ، ومفيدة من مباحث الجمال في

البلاغة والبـيان ، وأصبح الأدب يقاس بكل ذلك فاتسعت دائرةُ المـوضوعية فيـه وتضـاءلت الجـوانب الذاتيـة ، وفـتح ذلك مـجـالات واسـعـة سلكهـا الدارسون للنصـوص الأدبية ، مـازجين في دراستهم بين قيم نقدية خـالصة وقيم بلاغية خالصة .

الباب الثاني
الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم

الفصل الأول
بناء الأسلوب

لا شك في أن هناك دراسات قديمة اتصلت بالنصّ الأدبيّ تتناوله من حيث الصِّحَّة اللُّغوية ، وتحاول أن تستمد منه كثيراً من الشواهد التي تفيد في مجال الدَّرْس النَّحْوي ، وأن تتخذَه دليلاً على صحة رأي معيَّن أو قاعدة خاصة . وهناك - كذلك - دراسات أخرى تجاوزت مسألة الصواب والخطأ ، واتصلت بالعملية الإبداعية بدءًا بالمفرد و وصولا إلى الجملة ، مع ربطهما بالطاقة التعبيرية في اللغة من ناحية ، والطاقة العاطفية في المبدع من ناحية أخرى ، انطلاقًا من الحقيقة الفنية للصياغة ، وهي كونها تعبِّر وتؤثِّر في آن واحد .

وعلينا أن نلاحظ ما في النقد العربي القديم من ازدواجية تمثَّلت في معياريته من جانب و وصفيته من جانب آخر . وقد ترتب على ذلك أن تحولت الملامح الجمالية التي تتبعها النقاد بالوصف والملاحَظة إلى صور تقعيدية مهمتها مساندة الحُكم الذي يصدره الناقد ، فتبرِّر وتعلِّل ، وتشرط وتُقنِّن . وفي كثير من الأحيان تبتعد هذه الصورة التقعيدية عن النص الأدبي لتتجه إلى العُرْف السائد والتقاليد ، حتى أصبح للنقاد في مجال الأدب

حتميةً تنطبق على ما بين أيديهم من نصوص ، كما تنطبق على ما لم يروه ، اكتفاء بدلالة الحاضر على الغائب ، وعندما تعجز هذه الحتمية عن فرض سيطرتها ، يروغ منها النقاد إلى الأحكام الانطباعية الذاتية التي لا تؤدي إلى مفهوم واضح ، من مثل قولهم : حسن التأليف ، والجزالة ، والرِّقّة ، إلى غير ذلك .

وعلى الرغم من ذلك فإن هناك جوانبَ كثيرة في هذا النقد يمكن ربطها بطبيعة بناء الأسلوب ، وهي تلك الجوانب التي تصلت بالدِّراسة النَّحْوية الجمالية والدراسة البلاغية ، من مثل الحديث عن الأدوات وحروف المعاني وخروجها إلى معان إضافية تكتسبها من السياق .

والحق أن البحث النَّحْوِيَّ قد أمدَّ النقد بقيم موضوعية كثيرة ساعدته على تخطي ذاتيته في محاولة بناء نظرية لغوية في فهم النص ، بحيث تبدأ من الصياغة وتنتهي بها ، وترصد الخواصَّ الجمالية التي تتصل بالتعبير والكشف عنها في التراكيب اللغوية ، وتقيم عَلاقة وثيقة بين الدوالِّ ومدلولاتها في صور الكلام ومستوياته المختلفة .

ويبدو مفهومُ الأسلوب في تراثنا القديم وقد ارتبط بعدة مسارات ، فهو يدل على طرق العرب في أداء المعنى ، كما يرتبط بالنوع الأدبي وطرق صياغته ، ويتصل – كذلك – بشخصية المبدع ومقدرته الفنية . وقد يتصل مفهومُ الأسلوب بالغرض الذي يتضمنه النصُّ الأدبي ، وقد يتساوى مفهوم كلمة الأسلوب مع مفهوم النظم الذي يمثل الخواص التعبيرية في الكلام .

وقد توفَّر نقادنا القدامى على دراسة اللفظة بحسبانها الإطار الدلالي

الضيق الذي يتكون منه التركيب ، وكان اتجاه هذه الدراسة على مستويات متعددة ، منها ما يتصل بوظيفتها ، ومنها ما يتصل بدلالتها ، ومنها ما يتصل بالناحية الصوتية ، ومنها ما يتصل بطبيعتها السياقية . وكل ذلك يتجاوز مجرد كون اللفظة وَحْدة لُغوية إلى كونها أداة فنية لها خواصها في الشعر التي تتمايز عن خواصها في النثر ، وهذه الخواص تأتي من عملية الاختيار التي يوقعها المبدع على مخزونه المعجمي لينتقي منه .

وعلينا أن نتنبه إلى أن هذا الاختيار محكوم بمستويين : الأول يأتي فيه الاختيار من المخزون في مستواه العادي المألوف ، الذي يقدِّم الصياغة الإخبارية أو النفعية في عفوية تختلف فيها الدلالات من لفظة إلى أخرى . وبمعنى آخر ، فإن جدول الاختيار لمجموعة الألفاظ يأتي في خطوط منفصلة بحيث لا تتداخل فيه دلالة اللفظة المختارة مع غيرها من الدلالات . والثاني : يأتي فيه الاختيار في مستواه الإبداعي ، فيخضع للمقاصد الواعية للمبدع ، وتتشابك فيه الدلالات ، ويفتقر فيه « مؤلف الكلام إلى معرفة عدة أسماء لما يقع استعماله في النظم والنثر ، ليجد – إذا ضاق به موضع في كلامه بإيراد بعض الألفاظ فيه – العدول عنه إلى غيره وما هو في معناه .» (١)

وتشابك الدلالة يتصل بمفهوم علم البيان ، كما حدَّده القدماء ، في كونه إيراد المعنى الواحد في صياغات متعدِّدة ، أو طرق مختلفة ، تتمايز بارتباطها بفكرة الإرادة ، أو الإفادة المتمثلة في الصياغة ، من خلال تداخل العلاقات بين الدوال والمدلولات .

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة . القاهرة ، نهضة مصر . ج ١ ، ص ٥٦ .

والعمل الأدبي – كتكوين عقلي – يخرج في صورة مادية مكوّنة من ألفاظ متسقة تؤدي معنى عاما ، أو غرضًا خاصا ، وتتمثل هذه الصورة في الذهن ، ثم يُرْمَز لها باللفظ اللائق بها . وبما أن النشاط العقليّ شيءٌ خفيٌّ يصعب رصدُه ودراسته ، فقد أهمله معظمُ النقاد القدامى ، ووجهوا جهدهم إلى المظهر المادي لهذا النشاط ، ورأوه يمر بمرحلتين – الأولى : مجرد التعبير بألفاظ تأتي وما يتفق في صورة عفوية ، والثانية : تهذيب هذه الألفاظ وتنقيحها حتى يبرزَ المعنى في أحسن صورة ، فيأتي المعنى مع أخيه لا مع الأجنبي عنه ، و « مثاله أن تذكر وصفًا من الأوصاف وتقرنه بما يقرب منه ويلتئم به ، فإن ذكرته مع ما يبعد عنه كان ذلك قدحًا في الصناعة ، وإن كان جائزًا . فمن ذلك قول الكُمَيْت :

أَمْ هَلْ ظَعائِنُ بِالعلياءِ رافِعَةً وَإنْ تكامَلَ فيها الدَّلُّ وَالشَّنَبُ

فإنَّ الدَّلَّ يذكر مع الغنج وما أشبهه ، والشَّنَب يذكر مع اللّعس وما أشبهه ، وهذا موضع يغلط فيه أربابُ النظم والنثر كثيراً ، وهو مظنة الغلط ؛ لأنه يحتاج إلى ثاقب فكرة وحذق ، بحيث توضع المعاني مع أخواتها لا مع الأجنبي منها .» [1]

فهناك معنى أولي لم يحسن الكميت التعبيرَ عنه باختيار ما يناسبه من الألفاظ ، ولكنه أفهم بطريقة ما دون أن يحقق مستوى الجودة المطلوب في الأداء الشعريّ .

ومن المؤكد أن كثيراً من نقّادنا القدامى قد أقاموا علاقة ما بين الدال من حيث كونه صوتًا والمدلول باعتباره رمزاً له وإشارة إليه . وحذق المبدع

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٣ ، ص ١٥٤ .

يتوقّف إلى حد بعيد على مدى توفيقه في استغلال الخواص المتعدِّدة للدوال في مستوياتها المختلفة ، ومن هنا تناول النقادُ هذه الدوال في حالة إفرادها وفي حالة تركيبها ، كما تناولوها من حيث المحاسن الراجعة لأفراد حروفها. ولعل سؤالا يطرح نفسه الآن ، وهو : هل دراسة هذه المستويات تفيد إفادة حقيقية بالنسبة لبناء الأسلوب ؟

الحق أن نمو البحث اللُّغوي القديم فيما يتصل بالمفرد قد ضم مساحة كبيرة كانت محجوزة للنقد الأدبي ، ومن هنا اتصلت مباحث اللفظة بطبيعة الأسلوب ، وساعدت الدروب المتشعبة للبحث البلاغي على تأكيد صلة هذا المستوى من الدِّراسة بفن التعبير الأدبي . ونقطة الضعف التي تواجهنا في هذا الصدد تأتي من الاعتقاد السائد بأن هناك أشكالاً محدَّدة وقوالبَ مسبقة تصبُّ فيها اللفظة ؛ لتصبح مطابقة للمواصَفات اللغوية والبلاغية ، وتأخذ أحقيتها الكاملة في عملية بناء الأسلوب .

ولا شك في أن البلاغة والنقد القديمين قدما لنا مراجعَ عديدة تتوفر فيها كمية هائلة من النصائح والتوصيات مقسمة ومصنفة ، وافتقادها يعرض الأسلوب للنقد اللاذع الذي ينتهي إلى سلب صفة الأسلوب منه . ولكن من المؤكد أن الأسلوب قد ارتبط أساساً بطرق متنوعة في التعبير تحددها علاقات تركيبية لغوية ومعجمية منظمة ، وبهذا يكون للأسلوب استقلال متميز عن الفرد ، بحيث لا يطلب فيه إلا ملاءمته للشيء الذي يعنيه . ولا يعني هذا أن يتمَّ التطابق الكامل بين مفردات هذا الأسلوب ومدلولاتها التي نعايشها في حياتنا اليومية ؛ ذلك أن اللفظة – وإن أخذت مفهوماً واضحاً في أذهان كثير من الناس – تظفر بجدل كبير بين اللغويين الذين حاولوا تحديد

مـدلولها ، وبيـان حـدودها ، ودورها في التركيب باعتبـار الإطار الدلالي الضيق في عملية الاتصال .

ويبـدو أنه من الصعوبة بمكان وضـع حدود مميـزة من الناحيـة الصوتيـة للكلمة المفردة إلا عند الاستعانة بالدلالة .

وقد حاول القدماء من اللغويين العرب وضع معالم محددة لمفهوم الكلمة على أنهـا : اللفظ المفـرد ، أو القـول المفـرد . ولكن يبـدو أن عـدم دقـة هذا المفهوم قد دفعهم إلى إدخـال عنصر الدلالة فيه ، بحيث يكون الكلام مؤلَّفًا من حروف دالة على معنى [1] .

ومهما يكن من شيء ، فإن اللغة تحوي مجموعات صوتية يمكن أن ندرك عند سماعـها أنها كلمة لها مـدلولها كالأسماء والأفـعال ، وهو الذي يعنينا فيـمـا نحن بصـدده من دراسـة دورها في بـناء الأسلوب . وليس الأسلوب مجـرد ضم مجـموعـات من هذه الألفاظ كـيفمـا جاء واتفق ، وإنما المسألة تتـجاوز عـملية الضم إلى عـملية التـعليق ، بحيث تلعب العلاقـات النَّحْوِية دورها في خلق هذا الأسلوب فيتحقق فيه المستوى اللُّغوي والمستوى الأدبي معًا . والإفـادة هنا أمر مـحتـمل بالنسبـة لمجمـوعة الملاحظات الشكليـة التي أفرزتها البلاغة ؛ حتى يتوفر في الأسلوب النية الجمالية التي تغلفه .

ولا شك في أن مجـموعة المفـردات سوف يكون لهـا تعبيـر عن مواقف محددة وملموسة إذا وضعت في سيـاقها الخاص ، وعلى هذا يمكن اعتبارها انعكاسًا صادقًا للعادات والعُرف والأصول الاجتمـاعية ، وكأن اللغة والحياة أصبـحتـا مظهرين لحقيـقة واحـدة ، وبهذا أيضًا يمكن أن يصبح الأسلوبُ

---

(١) ابن فارس : الصاحبي ، ص ٨٧ .

انعكاسًا للفضائل والرذائل ، ولخواص الامتياز والضعف في أمة بعينها ، ويبدو أن هناك مفارقة في نظرة المفكرين للغة تنبع من النظرة الفلسفية للوجود .

فعندما ساد الاعتقاد بتحرُّك الإنسان في عالم مخلوق سلفًا – أصبح كل ما يواجهه له وجوده المنظَّم المتسق ، وبهذا تصبح اللغة شيئًا خارجيا بالنسبة للإنسان .

أما النظرة إلى اللغة باعتبارها من مبتكرات الإنسان – فإن ذلك يربطها بالتجربة المعيشة ويجعل منها كائنا حيا متحرِّكًا ، ويجعل الألفاظ في عملية نمو وتبادل في الدَّلالة ، حتى يمكننا القول إن الإنسان المبدع يخلق لغته كلما حاول التعبيرَ عن نفسه ، بل ربما شعر بذلك كلما سمع غيره يتكلمون ويعبِّرون عن ذواتهم ؛ ولهذا نشعر أن مجموعة القوانين والتوصيات يضعف سلطانها بمرور الزمن ولا يبقى لها وجود إلا في مجال الوظيفة التعليمية فحسب ، وعلى هذا يمكننا القول بأن اللفظ يتشكل على حسب اختيار المبدع ورغبته في استخدام اللغة للتعبير عن المدلول الذهني عنده .

وتتمثل في هذا الموقف الأخير أهمية التعبير المجازي في الاستعارة والكناية ، وما يتصل بهما من التشبيه ، باعتبارها أمورًا تتجاوز المواضعة الأصلية إلى دلالات تؤكد طبيعة الخلق اللغوي . أي أن البلاغة سيظل لها بعض السلطان ، ولكن من منطلق جديد ، يجعل من الرصد البلاغي مجرد إمكانات تعبيرية تساعد على نمو الدلالة واكتمالها ، كما تساعد على فهم الأسلوب واستيعابه ككل متكامل ، من خلال تحليل يكشف عن جميع إمكاناته النحوية والجمالية .

الفصل الثاني

مستويات الإفراد

. الإطار الصوتي المعزول دلاليا

حين يقدم المتكلم رسالة لُغوية يعمد إلى وسيلتين : النطق أو الكتابة . وكلتاهما متساويتان بالنسبة لطبيعة العمل الإبداعي ، ولكن يبدو أن النقد العربي القديم كانت له عناية خاصة بالوسيلة الأولى ، وهذا بدوره أدى إلى أن يكون في الاعتبار دائمًا وعي المبدع بمستويات الصياغة صوتيا ؛ لأنها أكثر صلة بالموقف والمقام ، وبالسلوك الفردي ، بل أكثر صلة بعملية التلقي وما يتبعها من ردود فعل ، قد لا تتحقق في المستوى المكتوب .

وقد اهتم النقاد القدامى بأساسين صوتيين أحدهما يتصل بالمخرج ، والآخر بكمية المنطوق ، وبمعنى آخر بالكيف والكم المنطوق ، وكان لذلك اعتباره في الحكم على النص الأدبي بالحسن أو بالقبح . وربما كان ذلك وليد نوع من المهارة والمران في التمييز بين الفروق الدقيقة في الصوت ، فتستريح الأذن إلى كلام معين لِحُسْن وَقْعِه أو إيقاعه ، وترفض غيره لما فيه من نبوٍّ أو تنافر .

وقد نقل الرماني عن الخليل بن أحمد مذهبه في التنافر « فالسبب فيه البعد الشديد أو القرب الشديد ، وذلك أنه إذا بعد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر ، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشي المقيد ؛ لأنه بمنزلة رفع

اللسان ورده إلى مكانه ، وكلاهما صعب على اللسان ، والسهولة من ذلك في الاعتدال ؛ ولذلك وقع في الكلام الإدغام والإبدال .» [١]

ولا شك في أن الخليل كان يمتلك حاسة جمالية بالنسبة لنَغْمَة الحرف واتصاله بغيره من الحروف ، وفي ذلك يروى عنه أنه سمع كلمة شنعاء وهي (الهعخع) وأنكر ما فيها من تنافر[٢] . وقد أصبحت اللفظة بعد ذلك مضرب المثل للتنافر في كتب الدارسين .

وقد اعترض ابنُ سنان على ما ذهب إليه الخليل والرماني ، ولم ير التنافر في بعد ما بين مخارج الحروف ، وإنما في القرب ؛ والدليل على صحةّ ذلك الاعتبار كلمة (ألم) فهي غير متنافرة ، على الرغم من أنها مبنية من حروف متباعدة المخارج ؛ لأن الهمزة من أقصى الحلق ، والميم من الشفتين ، واللام متوسطة بينهما [٣] .

وانطلاقًا من هذا المفهوم شرط ابنُ سنان في اللفظة الواحدة أن تتألف من حروف متباعدة المخارج ، وربط في هذا بين مستوى الإدراك السمعي ومستوى الإدراك البصري ، فالألوان المتباينة تحسن في النظر من الألوان المتقاربة ، وهذا الحسن يتوفر أيضًا في تركيب الحروف في اللفظة [٤].

واعترضه ابن الأثير بأن حاسة السمع هي الحَكَم في هذا المقام ، بحسن ما يحسن وقبح ما يقبح ؛ ذلك أننا إذا سألنا شخصاً ما عن لفظة : أ حسنة هي

---

(١) الرماني : النكت في إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر ، تحقيق : محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ . ص٩٦ . (٢) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي . القاهرة ، مكتبة صبيح ، ١٩٦٩ . ص ٤٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٩١ . (٤) المرجع السابق ، ص ٥٤ .

أم قبيحة ؟ لا نتصور أن يمهلنا حتى يعتبر مخارج الحروف ثم يحكم بالحسن أو بالقبح .

فالحسن – عنده – معلوم قبل إدراك التقارب أو التباعد ، بدليل وجود كثير من المفردات التي تقاربت مخارجها وهي حسنة رائقة مثل (جيش) و (شجى) ، ومفردات تباعدت مخارجها ومع ذلك فهي قبيحة مثل « ملع » (١) .

ويبدو أن ابن رشيق كان يرى التقارب في المخارج من أسباب ثقل الكلمة ؛ ومن ثمّ كان يعيبها النقاد كما « عاب ابن العميد حبيبًا لقوله :

كَرِيمًا مَتى أَمْدَحْهُ أَمْدَحْهُ وَالوَرَى مَعي وَمَتى لُمْتُهُ لُمْتُهُ وَحْدي

بالتكرير في أمدحه ، مع الجمع بين الحاء والهاء في كلمة واحدة ، وهما معا من حروف الحلق . » (٢)

أما العلوي فلم يكتف بتناول هذا الإطار الدلالي المفرد ، بل تجاوزه إلى الحرف المعزول دلاليا . فعلى الرغم من كونه خارج إطار الدلالة إلا أن استعماله يتصل بعملية النطق ، وما يكتنفها من سهولة أو صعوبة ، وجهر وهمس ، وشدة ورخاوة ، ولين وإطباق ، وانفتاح وانخفاض واستعلاء ، وهي أمور حاول بعض الدارسين المحدثين الربط بينها وبين الإطار الدلالي الواسع للكلام ، وخاصة عندما يقع حرف منها في القافية (٣) . وقد أشار العلوي إلى أن الأحرف الشفهية أخف الأحرف موقعًا ، وألذها سماعًا ،

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ٢٢٤ – ٢٢٥ . (٢) ابن رشيق : العمدة ،ج ٢ ، ص ٢٠٤ .

(٣) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات . منشورات الجامعة التونسية ،١٩٨١ . ص ٥٤ وما بعدها .

وأسلسها جريًا على الألسنة ، كما أن أكثر الحروف استعمالا هي حروف الذلاقة ؛ لخفَّة مجراها ، وطيب نَغْمتها ، وسهولتها في النطق [١] . ولكن ذلك محكوم بتركيب الحرف مع غيره من الحروف الأخرى ، الذي يحدث بسببه التنافر والثقل .

والحس الإيقاعي للعربية منع من الجمع بين العين والحاء ، والغين والخاء ، ومن الجمع بين الجيم والصاد ، والجيم والقاف ، والذال المعجمة والزاي ، وما ذلك إلا لما يحصل من تأليف هذه من البشاعة والثقل على الألسن في النطق ، وليس ذلك راجعًا إلى التباعد والتقارب في المخرج — كما قال ابن سنان — وإنما مرجعه الذوق والطبع المستقيم [٢] .

وبهذا المقياس الصوتي اتجه كثير من النقاد إلى مفردات الإطار الدلالي بالاستحسان أو الاستقباح . فتستحسن لفظة (تفاوح) عند أبي الطيب في قوله :

إذا سارَتِ الأحْداجُ فَوْقَ نباتِهِ تَفاوَحَ مِسْكُ الغانياتِ وَرَنْدُه

كما يستقبح منه كلمة (الجرشى) في قوله :

مُبارَك الاسْمِ أغَرّ اللَّقَب كَرِيم الجرشّى شَريف النَّسَب

لأن في (الجرشّى) تأليفًا يكرهه السمع وينبو عنه .

ومثل ذلك قول زهير :

تَقِيٌّ نَقِيٌّ لَمْ يُكَثِّرْ غَنيمةً بِنَهْكَةِ ذي قُرْبى وَلا بِحَقَلَّدِ

(١) العلوي : الطراز ، ج ٢ ، ص ١٠٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(فالحقلد) كلمة توفي على قبح (الجرِشّى) وتزيد عليها [1]

وفيما يتصل بكَمّيّة المنطوق نجد أن معظم الدارسين القدامى قد اتفقوا على أهمية الاعتدال في بناء حروف اللفظة ، فلا تكثر حروفها ، ولا تخرج عن المعتاد المألوف حتى لا تقبح [2] .

ويدقِّق العلوي هذا المقياس فيرى أن الأوزان ثلاثة « ثلاثية ورباعية وخماسية ، فأكثرها استعمالاً هو الثلاثي ، وما ذاك إلا لخِفّته ، وأبعدها في الاستعمال الخماسي لأجل كثرة حروفه ، وأوسطها الرباعي لحصوله بين الأمرين .» [3]

ويربط التنوخي بين حجم الكلمة والغرض الذي ينضَوي تحته الكلام ، فإذا كان هناك كلمتان « إحداهما أطول من الأخرى ، كان الإتيان بأقلها حروفًا أحسن لخفتها ، هذا إذا لم يقصد في الكلام التهويل وإشغال السمع بطوله ، والطول إن كان بحروف الأصول أو الزوائد سواء .» [4]

وانطلاقًا من هذا المقياس رفض النقادُ بعضَ الكلمات التي وردت عند الشعراء ؛ لامتداد حروفها عن الحد المعتدل كقول أبي نصر بن نُباتة :

فَإيّاكُم أن تَكْشفوا عَنْ رُءوسِكُم ألا إنَّ مغناطيسهن الذّوائِب

فمغناطيسهن غير مَرْضِيَّة لهذا السبب .

وقول أبي تمام :

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٥٦ . (٢) المرجع السابق ، ص ٧٨ .

(٣) العلوي : الطراز ، ج ١ ، ص ١٠٩–١١٠ .

(٤) التنوخي : الأقصى القريب . القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٣٢٧هـ . ص ٣٧ .

فَلأَذْربيجــانَ اخْتِيــالٌ بَعْدَمــا كانَتْ مُعَرَّسَ عبرةٍ ونَكــال
سَمُجَتْ وَنَبَّهَنا عَلى اسْتِسْماجِها ما حَوْلَها مِنْ نَضْرَةٍ وَجَمالِ

فقد عيب عليه (أذربيجان) و (استسماجها) لكثرة حروفهما .

وقول أبي الطيب :

إنَّ الكَرِيمَ بِلا كِرامٍ مِنْهُم مِثْلُ القُلوبِ بِلا سُوَيْداواتِها

(فسويداواتها) كلمة طويلة جدًّا [١] .

ويعلل لذلك الرازي من الناحية الصوتية قائلاً عن الكلمة المكونة من حرف واحد : « الحرف الواحد ليس بمفيد أصلاً ، وأما المركَّبة من حرفين فليست أيضًا في غاية العذوبة ، بل البالغ منها الثلاثيات لاشتمالها على المبدأ والوسط والنهاية ، والسبب فيه أن الصوت تابعٌ للحركة ، والحركة لا بد لها من هذه الأمور ، فمتى كانت هذه المراتب أتمَّ ظهورًا في الحركة ، كان الكلام أسهل جريانًا على اللسان ، أما الرُّباعيّات والخُماسيّات فلا يخفى ثقلُها ، والسبب فيه زيادتها على الدرجات الثلاث التي يتعلق بها كمال الصوت .» [٢]

ويبدو أن ابن الأثير كان مغرمًا بتتبُّع ابن سنان واعتراضه ؛ ولذا لم يقبل هذا الذي شرطه فيما يتصل بكمية الحروف ، مستدلا بما ورد في الكتاب الكريم من كلمات طالت حروفها ومع ذلك فهي حسنة رائقة كقوله تعالى: ﴿ فسيكفيكهم الله ﴾ وقوله سبحانه : ﴿ ليستخلفنّهم في الأرض ﴾ [٣]

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٧٨ . (٢) فخر الدين الرازي : نهاية الإيجاز . القاهرة ، الآداب والمؤيد ، ١٣١٧ هـ . ص ٢٧ . (٣) ابن الأثير : المثل السائر، ج ١ ، ص ٢٦٤ ، ٢٦٥ .

وقد أرجع السبب في قبح بعض الألفاظ التي أوردها ابن سنان إلى طبيعة تكوين حروفها لا إلى عدد هذه الحروف [١].

ومن العجيب أنه عاد وقبل المقياس السابق ، ولكن فيما يتصل بالأصول فقط ، وأنها لا تحسن إلا في الثلاثي وفي بعض الرباعي ، مثل : (عذب) و (عسجد) ، أما الخماسي من الأصول فإنه قبيح ، ولا يكاد يوجد منه شيء حسن ، مثل : (جحمرش) و (صهصلق) ، ولكنه يعود ويقرر أن الحكم النهائي في هذه المسألة لا يرجع إلى الطول والقصر ، وإنما إلى نظم الحروف بعضها مع بعض ؛ ولذا فإن كلمة مستشزرات التي وردت في قول امرئ القيس :

غَدائِرُهُ مُستَشْزِراتٌ إلى العُلا تضلُّ المدارى في مُثَنّى ومُرْسَلِ

لا يرجع قبحها إلى عدد حروفها ، وإنما إلى نوعية هذه الحروف ؛ لأننا لو قلنا : (مُستَنْكرات) أو (مُستَنفرات) لما كان في اللفظتين ثقل أو كراهة [٢] . وأعتقد أن هذا المقياس النقديَّ يكاد يتناقض مع مقولة النحاة التي تبناها البلاغيون عن (قوة اللفظ لقوة المعنى) . ويبدو أن هذا الاصطلاح قد دخل إلى المجال البلاغيِّ عن طريق ابن جِنّي الذي قَدَّم في (الخصائص) بابًا تحت هذا العنوان ، يقصد به أن التحوُّل في بنية اللفظة بالزيادة يتبعه زيادة في المعنى ، يتفاوت من حالة لأخرى .

ويبدو – أيضًا – أن الخليل قد حاول الربطَ بين استطالة اللفظة والمعنى الذي تدل عليه ، وعلَّل للتضعيف في الفعل الثلاثي (صر) لمشابهته استطالة

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ١ ، ص ٢٦٥ .

(٢) المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٢٦٦ .

صوت الجندب ، و (صرصر) لما توهموه من تقطيع صوت البازي [١].

وقد جعل ذلك ابنُ فارس من سنن العرب ، وأنها تكون للمبالغة أو للتشويه والتقبيح ، فالعرب يقولون للبعيد ما بين الطرفين المفرط في الطول : (طِرِمّاح) . وفي قياسه (رَعْشَن) للذي يرتعش ، و (زُرْقُم) للشديد الزرقة [٢].

وبالمثل أيضاً يزيد العرب في حروف الفعل للمبالغة ، « فيقولون : حلا الشيء ، فإذا انتهى قالوا : احْلَوْلَى ، ويقولون : اقْلَوْلَى على فراشه . » [٣]

أما ابن الأثير فإنه يقصر هذا اللونَ على ما فيه معنى الفاعلية ، كالفعل ، واسم الفاعل ، واسم المفعول . فاللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نقل إلى وزن آخر أكثر منه – فلابد أن يتضمن من المعنى أكثر ممّا تضمنه أولا ، ومن ذلك قولهم : (خشن واخشوْشَن) و (أعشب واعْشَوْشب) . [٤]

وترتبط طبيعةُ اللفظة من حيث الكَمّ بالسياق الذي ترد فيه ، فإنها إذا وردت محتملة للتضعيف الذي هو طريق المبالغة ومحتملة لغيره ، فإننا ننظر إلى الدلالة التي تتأتى من وراء الاحتمالين لنرجِّح أحدهما على الآخر ، ومن ذلك ما قاله البحتري في مدح الخليفة المتوكل :

رَفَعْتَ بِضبعي تَغْلِبَ ابْنَةَ وائِلٍ ... وَقَدْ يَئِسَتْ أَنْ يَستَقِلَّ صَرِيعُها

فَكُنْتَ أَمينَ اللهِ مَوْلى حَياتِها ... وَمَوْلاك فَتْح يَوْمَ ذاكَ شَفيعُها

تأَلَّفْتَهُمْ مِنْ بَعْدِ ما شَرَدَتْ بِهِمْ ... حَفائظُ أخلاقٍ بَطيءٌ رُجوعُها

فأَبْصَرَ غاويها المحجّةَ فَاهْتَدى ... وأَقْصَرَ غاليها وَداني شسوعها

---

(١) ابن جني : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار . بيروت ، عالم الكتب ، ١٩٨٣ . ج ٢ ، ص ١٥٢ . (٢) ابن فارس : الصاحبي ، ص ١٢٢ . (٣) المرجع السابق ، ص ٤٤٥ .
(٤) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ٢٤٩–٢٥٢ .

فقوله : (تألفتهم من بعد ما شردت بهم) يجوز أن تخفف فيه لفظة (شردت) ويجوز أن تثقل ، والتثقيل هو الوجه ؛ لأنه مقام الإصلاح بين قوم تنازعوا واختلفوا وتباينت قلوبهم وآراؤهم [1] .

وقد مدَّ العَلَوي هذا الباب من الأسماء والأفعال إلى الحروف ، ففي الأسماء كقوله تعالى : ﴿ الحي القيوم ﴾ فإنه أبلغ من قوله : (قائم) .

وكقول أبي نواس :

فَعَفَوْتَ عَنّي عَفْوَ مُقْتَدِرٍ جَلَّتْ لَهُ نِقَمٌ فَأَلْغاها

فلم يقل : (قادر) مبالغةً في الأمر .

وفي الأفعال كقوله تعالى : ﴿ فكبكبوا فيها ﴾ ، فإنه مأخوذ من (الكَبّ) وهو القلب ، لكنه كرر الباء للمبالغة . ومنه قوله تعالي : ﴿ فَسَيَكْفيكَهم الله ﴾ ، فلو قال : (فكفاك إياهم) لم يكن فيه بلاغة .

وفي الحروف كقولنا : (سأفعل وسوف أفعل) ، فإن زمان (سوف) أوسع من زمان (السين) ، وما ذاك إلا لأجل امتداد حروفها [2] .

لقد اتضح — إذاً — أن النظر إلى اللفظة من حيث حجمها مسألة نسبية ؛ فالطول لا يستوجب ثقلا ، بدليل مجيء كثير من الألفاظ الكثيرة الحروف في النماذج الأدبية الجيِّدة ، بل مجيئها في القرآن أيضًا ، والملاحظ أن طول اللفظة قد يستوجب تغيراً في الدَّلالة بالمبالغة أو التوكيد ، تبعًا للسياق الذي تزرع فيه ، وقد يأتي هذا الطول نتيجةً لمقتضيات البناء الصرْفي ، كما في

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ٢٥٤–٢٥٥ .

(٢) العلوي : الطراز ، ج ٢ ، ص ١٦٢–١٦٥ .

التصغير ، فلا يتأتى من ورائه زيادة في المعنى وإنما نقص فيه ، وربما لهذا احترس ابن الأثير ، فقصر الزيادة المؤثرة في الدلالة على ما فيه معنى الفاعلية ، كما مرَّ .

ولكن يبدو أن ابن سنان رأى في التصغير وسيلةً صوتية يتبعها تغير له أهميته ، فاعتبره ضمن شرائطه في جودة اللفظة ؛ لأن مقتضيات السياق التعبيري تستدعي في بعض الأحيان هذه الصيغة ، كالتعبير عن شيء لطيف أو خفي أو قليل ، أو ما يجري مجرى ذلك ، ومثاله قول الشريف الرضي :

يُوَلِّعُ الطَّلُّ بُرْدَيْنا وَقَدْ نَسَمَتْ ... رُوَيْحَةُ الفَجْرِ بَيْنَ الضَّالِ وَالسَّلَمِ

« فلما كانت الريح المقصودة هناك نسيماً مريضاً ضعيفاً حسنت العبارة عنه بالتصغير ، وكان للكلمة طلاوة وعذوبة .»[(١)]

وبينما كان النقد الدينيُّ في العصر الأموي يعيب قول المخزومي :

وَغابَ قُمَيْرٌ كُنْتُ أَرْجو طُلُوعَهُ ... وَرَوَّحَ رُعْيانٌ وَنَوَّمَ سُمَّرُ

نجد ابن سنان يستحسن التصغير في « قُمَيْر » ؛ لأنه كان هلالا غير كامل ، أو أنه غاب في أول الليل وقت نوم السمر ، والقمر إذا كان هلالا غاب في ذلك الوقت بلا شك[(٢)].

وقد أنكر المبرِّد أن يكون لصيغة التصغير دلالةٌ على التعظيم ، وأما قول الشاعر :

وَكُلُّ أُناسٍ سَوْفَ يَدْخُلُ بَيْنَهُمْ ... دُوَيْهِيَةٌ تَصْفَرُّ مِنْها الأَنامِلُ

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٧٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٨٠ .

فإن كلمة (دويهية) المقصود بها وبأمثالها الخفاء في الدخول [١].

وقد اعتبر التوخي التصغيرَ من ألوان البيان ؛ لما فيه من أثر دلالي يعود في الأصل إلى الصغر في المقدار ، وعلى هذا قد يأتي لإظهار المحبة ؛ لأن الشيء قد يُحَبُّ لصغره ، وفي مثل هذا يطلق عليه (تصغير التحبيب) وقد يحقر الشيء في نفسه ، ويعظم أثره ، فيقال له : (تصغير التعظيم) فما كان للتحبيب مثل قول عنترة :

عَجِبَتْ عُبَيْلَةُ مِنْ فَتى مُتَبَذِّلٍ   عاري الأشاجع شاحب كَالْمُنْصُلِ [٢]

وفي هذا الإطار المعزول اهتم بعض الدارسين بناحية صوتية أخرى تعود إلى الحركة التي تتشكَّل بها الحروف ، فاللغة العربية تتألف من أصوات صامته تدخل عليها المصوتات التي تضفي عليها إيقاعًا خاصا ، وقد جعل ابن الأثير من أوصاف الكلمة أن تكون مبنية من حركات خفيفة ، فإذا توالى حركتان خفيفتان في كلمة واحدة لم تستثقل ، وبخلاف ذلك الحركات الثقيلة ، فإذا توالى منها حركتان في كلمة واحدة استثقلت [٣].

ولهذا السبب أيضًا استثقلت الضمة على الواو ، والكسرة على الياء ، للتماثل بينهما في جنس الصوت [٤].

ويرى العلوي أن هناك مستويات في الخفَّة والثقل بالنسبة لتوالي الحركات ، فإذا حصل سكون في الوسط بين المتحرِّكات ، كان أعدل ما يكون وأرق ، وإن توالت ثلاث فتحات فهو أخف من حصول الضم في وسطه .

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٨١ .   (٢) التنوخي : الأقصى القريب ، ص ٣٦ .

(٣) ابن الأثير : المثل السائر ، ١ ، ص ٢٦٨ .   (٤) المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٢٦٨ .

ويبدو أن العلوي قد انساق وراء ابن الأثير في هذا المقياس ؛ ولهذا عاد مرة أخرى وطالب بتحكيم الذوق ؛ لأنه قد تتوالى ضمتان وهو غير ثقيل ، كقوله تعالى : ﴿ في ضَلالٍ وَسُعُرٍ ﴾ وقوله تعالى : ﴿ فَعَلُوهُ في الزُّبُرِ ﴾ [1]

ولعل إحساس ابن الأثير بعدم الدقّة في هذا المقياس هو الذي جعله يقبل قول أبي تمام :

نَفَسٌ يَحتَثُّهُ نَفَسُ وَدُموعٌ لَيْسَ تَحتَبِسُ
وَمَغانٍ لِلْكَرى دُثُرٌ عُطُلٌ مِنْ عَهْدِهِ دُرُسُ
شَهَرَتْ ما كُنْتُ أَكْتُمُهُ ناطِقاتٌ بِالهَوى خُرُسُ

فقد وردت في هذه الأبيات ألفاظ أربعة مضمومات كلها ، وهي مع ذلك حسنة لا ثقل بها ، ولا ينبو عنها السمع [2].

أما التنوخي فقد حاول أن يقدِّم قاعدة عامة بالنسبة لمستويات الصوت في الخفة والثقل ، وجعل المسألة نسبية أكثر منها قاعدة مطلقة ، « فالحروف منها ما هو خفيف ومنها ما هو ثقيل ، ومنها ما هو خفيف بالنسبة إلى شيء وثقيل بالنسبة إلى شيء آخر . فأخف الحروف حروف المد واللين ، وهي : الألف والياء والواو . والواو والألف أخف من الياء ، والياء أخف من الواو ، والحرف الساكن أخف من المتحرِّك ، والمفتوح أخف من المكسور ، والمكسور أخف من المضموم ، والحرف إذا انكسر ثقل ، والانتقال من الواو إلى الياء ثقيل ، والانتقال من الياء إلى الواو أثقل منه ، والضمة والكسرة

---

(١) العلوي : الطراز ، ج ١ ، ص ١١٠ .
(٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ١ ، ص ٢٦٩ .

مثلهما .»[1] وقد أثبتت الإحصائيات الصوتية صِحَّةَ كثير مما ذكره التنوخي، فنسبة شيوع الفتحة تبلغ حوالى ٦٤٠٪ والكسرة ١٨٤٪ والضمة ١٤٦٪، ولكن نسبة شيوع السكون تصل إلى ١٩٠٪ [2] .

وهذا الحسُّ الصوتي في استخدام الحروف وتجاورها جعل من الذوق الصياغي مقياسًا يتحكَّم في عملية اختيار المفرَدات من المخزون اللُّغوي ، بحيث يتوفر فيها أكبرُ قدر من الانسجام الصوتي ، دون نظر إلى الناحية الدلالية . وهذا الانسجام قد ينسحب من الاستعمال اللغوي إلى عملية المواضَعة الأصلية ، حيث يرى رجل كالخليل بن أحمد أن الواضع الأول كان يُراعي مسألة التنافر ، حتى إنه كان يحوِّل الكلمة من بنائها إلى بناء آخر ؛ ليتحقق لها هذا الانسجام ، فقد سئل الخليل عن السبب في أن تصغير (واصل) (أُوَيْصل) وليس (وُوَيْصل) فقال : « كرهوا أن يُشبَّه كلامهم بنبح الكلاب .» [3]

الإطار الدلالي المفرد

ونعني بهذا ما يتَّصل بقُدرة المبدع على إيقاع اختياره على ألفاظ بعينها، لا بحسب ما فيها من قيم صوتية ، وإنما بحسب اتصالها بأمور دلالية ، يمكن أن تمتد عند التركيب إلى غيرها من الدلالات الأخرى ؛ لتصنع الإطار الدلالي المركب ، كما سنعرض له فيما بعد .

وطبيعة هذا الاختيار محكومة – عند النقاد القدامى – بسيطرة المقاصد

---

(١) التنوخي : الأقصى القريب ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

(٢) ريمون طحان : الألسنية العربية . بيروت ، دار الكتاب اللبناني . ص ٦٩ (دراسة ١)

(٣) ابن قتيبة الدينوري : عيون الأخبار . القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٩٢٨ . ج ٢ ، ص ١٦٠ .

الواعية ؛ إذ إن العفوية تتأتى من المستوى النفعي الذي يتم فيه إحداث الحدث اللُّغوي من خلال مفردات تختلف في تكوينها الصوتي وتكوينها الدلالي ، في حين أنه في المستوى الجمالي أو الإبداعي يتم الاختيار بين مفردات قد تختلف في تكوينها الصوتي ، ولكنها تتفق في تكوينها الدلالي .

وقد توصَّل النقادُ القدامى في هذا المجال إلى الإفادة من رصد بعض المصطلحات التي تتصل بالقيم الدلالية ، وأصبح لهم في هذا المجال مجموعة من المقاييس كان بينهم مفهوم مشترك لها ، أو بمعنى آخر نقول : إنهم توصلوا إلى خلق (شفرة) نقدية جعلت هناك جسراً مشتركاً بينهم وبين القارئين ، وتم بناءُ هذا الجسر بالإلحاح المستمر على تكرار المصطلح واطراد استخدامه من نص لآخر ، وإن كان هذا لا ينفي توافر بعض الجوانب الذاتية التي أثرت بشكل مباشر في العملية النقدية للشعر والنثر على السواء .

والمسألة - بعد هذا - لا يمكن القول عنها بأنها عملية رَصْد أعمى ، أو مُماحكة لبعض التصوُّرات الذهنية الخالصة عند النقاد ، بل الحق أنها كانت عملية أولية لا بد وأن تسبق ما يتلوها بعد ذلك من توزيع للمفردات ، أو تأليف لها داخل السياق .

من هذا المنطلق شرط معظم النقاد أن تكون اللفظة مألوفة الاستعمال بعيدة عن الوحشية نسبة إلى اسم الوحش الذي يسكن القفار وليس بأنيس وكذلك الألفاظ التي لم تكن مأنوسة الاستعمال [1] .

وعلى هذا فالوحشي من الألفاظ ما يكون بينه وبين ذهن المتلقي انفصال

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ١ ، ص ٢٢٨ .

تام في إدراك الدلالة ، حتى إن أبا هلال جعله (التعقيد والإغلاق والتقعير) [1] ، ومن المدهش أن رجلا كالجاحظ لم يأخذ المسألة على إطلاقها ، وإنما ربط هذا الاستعمال اللغوي بالإطار الاجتماعي له ، فللمتكلم أن يسلك هذا المسلك إذا كان بدويا أعرابيا ؛ لوجود التلاؤم بين طبيعة اللفظة وطبيعة مستعملها ومتلقيها « فإن الوَحْشيَّ من الكلام يفهمه الوَحْشيُّ من الناس . » [2]

وجواز هذا الاستعمال ليس راجعًا إلى حسن ذاتيٍّ في اللفظة ، وإنما راجع إلى أن كثيراً من الشعراء كان أعرابيا قد غلبت عليه العجْرفِيَّة ، كما أن طبيعة التطّور الثقافي والعلمي استدعت وجودَ هذه النماذج كشواهد على الغريب ، وليس معنى هذا أن الإتيان بها كان يأتي على جهة التطلُّب لها والتكلُّف في استعمالها ، ولكن لجريان العادة والسَّجيَّة بذلك [3] .

وقد أورد قدامة بن جعفر شعراً فظيع التوحش لأعرابي ورد على رجل فلم يسقه :

أَفْرِخْ أخا كَلْبٍ وأَفْرِخْ أفْـــرِخِ
أخْطَأْتَ وَجْهَ الحَقِّ في التَّطَخْطُخِ
أما ورَبِّ الرَّاقِصاتِ الزُّمَّـــخِ
يَخْرُجْنَ مِنْ بَيْنِ الجِبالِ الشُّمَّخِ
يَزُرْنَ بَيْتَ اللهِ عِنْـــدَ المَصْـــرَخِ

---

(١) أبو هلال العسكرى : الصناعتين . القاهرة ، مكتبة صبيح . ص ٤٦ .
(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج١ ، ص ١٤٤ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

لَتَمْطَخَنَّ بِرشاء مِمْطَخِ
مَاءً سِوى مائِيَ يا ابْنَ الفَنْشَخِ
أَوْ لَتَجيئَن بوشْيِ بَخٍ بَخٍ
مِنْ كَيْسِ ذي كَيْسٍ مِئَنٍّ مِنْفَخِ
قَدْ ضَمَّهُ حَوْلَيْنِ لَمْ يُسَنَّخِ
ضَمَّ الصَّمالِيخِ صِماخَ الأَصْلَخِ [1]

والحقّ أن الوقع الفنيّ في الشعر هو الذي هيأ لهذا المبحث أن يحتلّ مكانة مهمة في كثير من المؤلفات ؛ فقد أكثر بعضُ الشعراء من الغريب ، بل كانوا يجهدون أنفسهم أحيانًا في اصطياد ألفاظه ، كالعَجّاج ، ورؤْبَة ، وأبي تمام، وأبي العلاء .

ومن هذا المنطلق يعيب ابنُ سنان قول أبي تمام :

لَقَدْ طَلَعَتْ في وَجْهِ مِصْرَ بِوَجْهِهِ ... بِلا طائِرٍ سَعْدٍ وَلا طائِرٍ كَهْلِ

« فإنَّ كهلاً ها هنا من غريب اللغة ، وقد رُوي أن الأصمعي لم يعرف هذه الكلمة ، وليست موجودة إلا في شعر بعض الهذليين ، وهو قوله :

فَلَوْ كانَ سلمى جارَهُ أَوْ أَجارَهُ ... رِياحُ بْنُ سَعْدٍ رَدَّهُ طائِرٌ كَهْلُ

وقد قيل : إن الكهل : الضخم ، وكهل : لفظة ليست بقبيحة التأليف ، لكنها وحشية غريبة ، لا يعرفها مثل الأصمعي . » [1]

ولا يترك ابن سنان المسألة على إطلاقها ، وإنما يرى أن طبيعة السياق قد

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٧٥ . (٢) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٥٦ ، ٥٧

تقتضي استخدام اللفظة الموصوفة بالتوحش ، حيث لا يكون للشاعر مخرج عنها كأن تكون اسمًا لمكان لا بد من ذكره ؛ لكمال الإفادة ، كقول البحتري :

وَأَنا الشُّجاعُ وَقَدْ رَأَيْتَ مَواقِفي بِعَقَرْقَسَ وَالْمَشْرَفِيَّةُ شُهَّدي

فالشاعر له عُذْر واضح في ذكر (عقرقس) ؛ لأنه الموضع الذي شهد الممدوح به قتاله ، وليس يحسن أن يذكر موضعًا غيره .

كما أن لعنترة عذره أيضًا في استعمال كلمة (الدحرضين) اسمًا لمائين شربت منهما ناقته في قوله :

وَشَرِبَتْ بِماءِ الدُّحْرُضَيْنِ فَأَصْبَحَتْ زَوْراءَ تَنْفِرُ عَنْ حِياضِ الدَّيْلَمِ [1]

وإذا كان الجاحظ قد ربط مفهوم الوحشية بالطبيعة البدوية الأعرابية - فإن ابن الأثير آثر أن يربط هذا المفهوم بالتطور الزمني ، فهناك ألفاظ استعملها الأوائل دون الأواخر ، وهذا لا يعاب استعماله عند العرب ؛ لأنه لم يكن عندهم وحشيا ، وهو في زمن ابن الأثير يعد وحشيا لعدم استعماله .

فالوحشي من الألفاظ ، هو الغريب الذي يقل استعماله في زمن معين ، ومن (الوحشي الغليظ) ما ورد لتأبط شرًّا في كتاب الحماسة :

يَظَلُّ بِمَوْماةٍ وَيُمْسي بِغَيْرِها جَحِيشًا وَيَعْرَوْرَى ظُهورَ المَهالِكِ

ومما هو أقبح منه ما ورد لأبي تمام :

قَدْ قُلْتُ لَمّا اطْلَخَمَّ الأَمْرُ وَانْبَعَثَتْ عَشْواءَ تالِيَةً غُبْسًا دَهاريسا

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٥٩ ، ٦٠ .

فلفظة (اطلخم) من الألفاظ المنْكَرَة الغريبة ، وكذلك لفظة (دهاريس) [1].

ويعود ابنُ الأثير ويضيف إلى رأيه السابق وجود نوع من (الغريب الحسن) ، وهو الذي يختلف باختلاف النسب والإضافات ، وهذا النوع يرتبط استعماله – عنده – بطبيعة الجنس الأدبي الذي يرد فيه ، فيسوغ استعمالُه في الشعر ، ولا يسوغ في الخُطَب والمكاتبات . ومن ذلك قول الفرزدق :

وَلَوْلا حَياءٌ زِدْتُ رَأسَكَ شَجَّةً إذا سُبِرَتْ ظَلَّتْ جَوانِبُها تَغْلي

شَرَنْبَثَةً شَمْطاءَ مَنْ يَرَ ما بِها تَشِبْهُ وَلَوْ بَيْنَ الخُماسِيِّ والطِّفْلِ

« فقوله (شرنبثة) من الألفاظ الغريبة التي يسوغ استعمالُها في الشعر ، وهي ها هنا غير مستكرهة ، إلا أنها لو وردت في كلام منثور من كتاب أو خطبة لعيبت على مستعملها . » [2]

ويبدو أن بعض الدارسين القدامى قد خرجوا عن هذا الموقف من اللفظة الغريبة ورأوا أن الكلام الفصيح « ما كان في ألفاظه عُنْجُهِيَّة الغرابة وبَعد عن الأفئدة الإحاطة بمعناه ، وعزَّ عن الأفهام إدراكه ، فما هذا حاله يصفونه بالفصاحة . » [3] وقد اعتبر العَلوي ذلك جهلاً بمحاسن الكلام وأوضاع البلاغة ؛ باعتبار أن الفصاحة هي البيان والظهور ، بحيث تكون الألفاظ قريبة المعنى ، فلا يبعد تناولها ، مع سهولة ألفاظها .

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ١ ، ص ٢٢٨–٢٣٥ .

(٢) المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٢٣٧ . (٣) العلوي : الطراز ، ج١ ، ص ١١٥ .

والذي لا نشك فيه أن الحديث عن (وحشية اللفظ) كان ذا دلالة محدَّدة عند السَّلَف من خلال ما تمرَّسوا به من تتبُّع للصِّيَغ ، والاستعانة في هذا التتبع بثقافة لُغوية واسعة ، يمكن أن تفيد في مجال رصد الخواص التعبيرية لنص معيَّن ، واستخلاص الحقائق الجمالية التي تستكن في صياغته ، باعتبارها رصداً موضوعيا يعتمد على الوضع الذي يتخذه المنشئ تجاه لغته ، دون إغفال لعامل التطور ، أو طبيعة البيئة الاجتماعية والثقافية للمبدع والمتلقي على سواء .

وعلى الرغم من الدقَّة والتحديد في مفهوم (الوحشية) نجد أن هناك محاولة لربطه بأمور انطباعية في دائرة (الرِّقَّة والجزالة) ، دون وضع التوصيف الجامع لمثل هذين المصطلحين ، وإنما حاول كل مؤلِّف أن يحدِّد الفارق من خلال ربط المصطلح بطبيعة الاستعمال بأبعاده المكانية أو الزمانية ، فالقاضي الجُرْجاني يرى أن المتقدِّمين خُصّوا بمتانة الكلام ، وجزالة المنطق ، وفخامة الشعر[1] ، دون أن يقدِّم تحديداً واضحًا لمفهوم هذه المصطلحات التي ردَّدها في حديثه عن الشعر . لكنه يعود ويتقدَّم خُطوة أخرى رابطًا بين طبيعة الصياغة وطبيعة الشخصية ، بحيث أصبحت اللفظة — عنده — مشتقَّة من شخصية صاحبها ، فالناس في ذلك تتباين أحوالهم بين الرِّقَّة والصَّلابة والسُّهولة والتَّوعُّر « بحسب اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافي

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي . القاهرة ، عيسى الحلبي ، ١٩٦٦ . ص ١٦ .

الجِلْف منهم كَزَّ الألفاظ ، مُعقَّد الكلام ، وعر الخطاب ، حتى إنك ربَّما وجدت ألفاظه في صوته ونَغْمَته ، وفي جَرْسه ولهجته .» (١)

ويمد الرجل المصطَلَحين إلى البعد المكاني ؛ لأن من شأن البداوة أن تحدثَ مثل هذه الأمور في اختيار الألفاظ ؛ ولهذا قال النبي ﷺ « من بدا جفا .» ولذلك نجد شعر عَديّ – وهو جاهلي – أسلس من شعر الفرزدق ورَجَز رُؤْبَة وهما آهلان ؛ لملازمة عدي الحاضرة وإيطانه الريف ، وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب . (٢) ثم يربط بين الرقة والموضوع الذي يتناوله الشاعر ، حيث تكون « رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قِبَل العاشق المتيَّم ، والغزِل المتهالك ، فإن اتفقت لك الدماثة والصَّبابة ، وانضاف الطَّبع إلى الغزل ، فقد جمعت لك الرقة من أطرافها .» (٣)

ويبدو أن ربط (الرقة والجزالة) بالإطار الدلالي الموسَّع للقصيدة كان هو الرأي المرجَّح عند ابن الأثير ؛ حيث ربط الجزل باختيار اللفظة في وصف مواقف الحروب ، وفي قوارع التهديد والتخويف ، وأشباه ذلك . أما الرقيق فهو المستعمَل في وصف الأشواق ، وذكر أيام البعاد ، وفي استجلاب المودّات ، وملايَنات الاستعطاف ، وأشباه ذلك (٤).

وعندما يتجه ابن الأثير إلى التحديد والتدقيق ينفي أن يكونَ المقصود بالجزالة أن يكون اللفظ « وحشيا متوعِّرًا ، عليه عَنْجُهِيَّة البداوة ، بل أعني بالجزل أن يكون متينًا على عذوبته في الفم ، ولذاذته في السمع .» (٥)

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة ، ص ١٧ ، ١٨ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٨ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٨ . (٤) ابن الأثير : المثل السائر، ج ١ ، ص ٢٤٠ .
(٥) المرجع السابق ، ص ٢٤٠ .

وكذلك ليس المقصود باللفظ الرقيق أن يكون ركيكًا سفسفًا ، وإنما المقصود اللطف ، ورقة الحاشية ، ونعومة الملمس ، كقول أبي تمام :

ناعِماتُ الأطْرافِ لو أنْها تلْـ بسُ أغْنَتْ عَنِ الملاءِ الرّقاق [1]

فعملية التحديد قامت على تعبيرات مطّاطة ، لا يمكن الخروج منها بمفهوم يمكن تطبيقه على النصوص التي يمكن أن تعرض للدارس ليستخلص منها خواصها التعبيرية في الرقة والجزالة ، وأظن أن هذا ما خطر لابن الأثير؛ إذ نراه يعود ليدقِّق المصطلحين أكثر بتجسيد دلالتهما ، حيث جعل « الألفاظ الجزلة تتخيَّل في السمع كأشخاص عليها مهابة و وقار ، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ، ولين أخلاق ، ولطافة مزاج؛ ولهذا ترى ألفاظ أبي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم ، واستلأموا سلاحهم ، وتأهبوا للطّراد . وترى ألفاظ البحتري كأنها نساءٌ حِسان عليهن غلائل مصبغات ، وقد تحلَّين بأصناف الحلي .» [2]

وقد مايز أبو هلال بين الشعراء وفضَّل بعضهم على بعض بحسب قدرة الشاعر الإبداعية في صياغة الجزل والرقيق ، ومن هذا الوجه فضَّلوا جريراً على الفرزدق ، وأبا نُواس على مُسْلِم . قال جرير :

طَرَقَتْكَ صائِدَةُ القُلوبِ ولَيْسَ ذا وَقْتَ الزِّيارَةِ فَارْجِعي بِسَلامِ

تُجْرِي السِّواكَ عَلى أغَرَّ كَأنَّــهُ بَرَدٌ تَحَدَّرَ مِنْ مُتونِ غَمــامِ

« فانظر إلى رقة هذا الكلام .» [3]

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج١ ، ص ٢٤٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٥٢ . (٣) الصناعتين . ص ٢٥ .

وقال أيضًا :

وَابْن اللَّبونِ إذا ما لُزَّ في قرنٍ لَمْ يَسْتَطِعْ صَوْلَةَ البُزْلِ القَناعيسِ

« فانظر إلى صلابة هذا الكلام ، والفرزدق يجري على طريقة واحدة ، والتصرُّف في الوجوه أبلغ .» [(١)]

ومما يزيد هذين المصطلحين غموضًا أن أبا هلال جعل الجزالة مسألة نِسْبِيَّةً ، بحيث يمكن أن نقول عن صياغة إنها جزلة بالقياس إلى صياغة أخرى ، دون نظر إلى الغرض الذي يحتويه الكلام ، بل ربما كان الغرض واحدًا . فأبو نُواس يقول :

قُلْ لِذي الوَجْهِ الطَّريرِ وَلِذي الرِّدْفِ الوَتيرِ

وَلِمِغْـلاقِ هُمومـي وَلِمفْتاحِ سُروري

يا قَليلاً فـي التَّلاقـي وَكَثيرًا في الضَّميـرِ

والصياغة عنده تتميز – كما يقول أبو هلال – بالسلاسة والسهولة ، ثم يورد أبياتا أخرى لأبي نواس هي :

ما هَـوًى إلا لَـهُ سَبَـبُ يَبْتدي مِنْـهُ وَيَنْشَعِـبُ

فَتَنَـتْ قَلْبـي مُحَجَّبَـةٌ بِرِداءِ الحُسْـنِ تَنْتَقِـبُ

خُلِّيَتْ وَالحُسْـنَ تَأْخُـذُهُ تَنْتَقـي مِنْـهُ وَتَنْتَخِـبُ

فاكْتَسَتْ مِنْـهُ طَرائِفَـهُ وَاسْتَزادَتْ فَضْلَ ما تَهِبُ

صارَ جِدًّا ما مَزَحْتُ بِـهِ وَرُبَّ جِدٍّ جَرَّهُ اللَّعِـبُ

---

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ٢٥ .

ويقول عنها : « فهذا جزل من الأول قليلاً .» [1]

والحق أن مفهوم (الرقة والجزالة) كان مرنًا فَضفَاضًا لا يرقى إلى دقَّة مفهوم « الوحشية » كما عرضناه ، حتى إن ثعلبًا – وهو معروف بميله إلى التحديد في مصطلحاته – لم يقدم في وصف جزالة اللفظ إلا ما يدور في المعاني نفسها التي أوردتها ، فهو يقول : « فأما جزالة اللفظ فما لم يكن بالمغْرِب البدوي ، ولا السفساف العامي ، ولكن ما اشتد أسْرُه ، وسهل لفظه ، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه ، وتوهم إمكانه .» [2]

ويمكن – من بعض الوجوه – أن يتَّصِلَ مفهوم (الوحشية) و (الجزالة) بما قال به النقاد عن اللفظة الساقطة العامية ، باعتبارها النقيضَ المباشر لكل من المصطلحين السابقين ، وبهذا التقابل يمكنهم التوصُّل إلى الحد الوسط ، وهو الحد الأثير عند عامة العرب . وهذا ما أكده الباقلاني عندما رأى أن الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس ؛ ولذا فإن على المنشئ أن يوقع اختياره علَى ألفاظ قريبة في دلالتها علي المراد ، و واضحة في إبانتها عن المعنى المطلوب ، مع ملاحظة ألا يكون اللفظ مُستكْرَه المطلع على الأذن ، ولا مُستَنْكَر المورد على النفس ، حتى يتأبّى بغرابته عن الإفهام ، أو يمتنع بتعويص معناه عن الإبانة ، كما يجب على المنشئ أن يتجنب ما كان عاميَّ اللفظ ، مبتذَلَ العبارة ، ركيك المعنى ، سفسفًا في الوضع ، مجتلب التأسيس على غير أصل ممهَّد ولا طريق موطَّد ، « وإنما فضلت العربية على غيرها لاعتدالها في الوضع .» [3]

---

(١) أبو هلال : الصناعتين ، ص ٢٦ . (٢) ثعلب : قواعد الشعر ، ص ٥٩ . (٣) الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ . ص ١١٧ ، ١١٨ .

وقد حدد الجاحظ المقصود بالعوام الذين يُنسب إليهم اللفظ العامي ، بأنهم الطبقة التي عقولها وأخلاقها فوق غيرها من أهل الأمم الأجنبية ، ولكنهم لم يبلغوا منزلة الخاصة من العرب [(١)] . وإن كان قد التفت التفاتة مدهشة إلى ربط الصياغة بطبيعة متلقيها ، فلا مانع – عنده – من أن يحتوي الكلام على الوحشي من الألفاظ إذا كان ذلك موافقًا لطبيعة التوحُّش في المتلقي ، وبالمثل أيضًا يجوز استخدام العامي إذا كان المجالُ مجالَ تخاطب مع السُّوقَة . وكما يكون هناك احتياج للجَزْل في بعض المواضع ، كذلك يكون هناك احتياج لسخيف اللفظ في بعض المواضع أيضًا ، بل ربما كان ذلك أمتع من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ .

ومن هنا يوجب الجاحظ على المتكلِّم – إذا كان في مجال الحكاية – أن يورد النادِرَة من كلام الأعْراب كما هي في صياغتها ، دون تغيير لها بإخراجها مخارج كلام المولَّدين والبلديين ، وكذلك الأمر في رواية نادرة من نوادر العوام ومُلْحَة من مُلَح الحشوة الطغام ، فلا يجوز أن يتخيَّر فيها لفظًا حسنًا ، أو مخرجًا سريا ؛ لأن ذلك يفسد الإمتاع بها ، ويخرجها من صورتها ، ومن الذي أريدت له [(٢)] .

وقد مثَّل ابن سنان للكلمة العامية بقول أبي تمام :

جُلِّيتَ وَالْمَوْتُ مُبْدٍ حرَّ صَفْحَتِهِ ... وَقَدْ تَفَرْعَنَ في أَفْعالِهِ الأَجَلُ

« فإن (تفرعن) مشتق من اسم فرعون ، وهو من ألفاظ العامة ، وعادتهم أن يقولوا : (تفرعن فلان) إذا وصفوه بالجبرية . » [(٣)]

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ١٣٧ . (٢) المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١٤٥-١٤٦ .
(٣) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٦٣ .

وليست الكلمة العامية مرذولة – عنده – في كل حال ، بل يرى أن السياقَ قد يستدعي هذه الكلمةَ أكثر من غيرها ، ففي قول ابن نُباتة :

أقامَ قوام الدّينِ زيغ قَناتِهِ وأنْضَجَ كَيٌّ الجُرْحِ وَهُوَ فَطيرُ

نجد كلمة (فطير) عامية مُبْتذَلة ، ولكنها وقعت هنا موقعًا لو كانت فيه فصيحة هجنها وأذهب طلاوتها .

وعلى العكس من ذلك نجد في قول أبي الطيب :

خَلوقِيَّةٌ في خَلوقِها سُوَيْداء مِنْ عِنَبِ الثَّعْلَبِ

وقول زهير بن أبي سُلْمى :

وأقْسَمْتُ جَهْدًا بِالمنازِلِ مِنْ مِنى وَما سحقَتْ فيهِ المقادِمِ وَالقَمْلْ

فإن (عنب الثعلب) مما يترفَّع عن نظمه العَوام في الشعر ، وكلمة (القمل) مما يجري هذا المجرى [١] .

ويحاول ابنُ الأثير تدقيق الاستعمال بالنسبة للفظة العامية فيقسمها إلى قسمين :

الأول : ما كان من الألفاظ دالا على معنى وُضع في أصل اللغة ، فغيَّرته العامة وجعلته على معنى آخر . وهذا القسم منه ما يُكْرَه ذكره كقول أبي الطيب :

أذاقَ الغواني حسنه ما أذقنني وَعَفَّ فَجازاهُنَّ عَنّي بِالصرمِ

فإن معنى (الصرم) في وضع اللغة هو القطع ، فغيَّرتها العامة وجعلتها

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٦٤ ، ٦٥ .

دالَّة على هذا المحل من الحيوان دون غيره .

ومنه ما لا يكره استعماله ، وذلك كتسميتهم الإنسان (ظريفًا) إذا كان دمث الخُلق حسن الصورة أو اللِّباس ، و (الظّرف) في أصل اللغة مختص بالنُّطق فقط ، ومن ذلك قول أبي نُواس :

اختَصَمَ الجُودُ وَالجَمالُ فيكَ فَصارا إلى جِدالِ

فَقالَ هَذا يَمينُهُ لي لِلعرفِ وَالبَذلِ وَالنَّوالِ

وَقالَ ذاكَ وَجهُهُ لي لِلظَّرفِ وَالحُسنِ وَالكَمالِ

فَافتَرَقا فيك عَنْ تَراضٍ كِلاهُما صادِقُ المَقالِ

فقد استخدم كلمة (الظرف) في وصف الوجه ، وهي من صفات النُّطْق ، وهو غلط لا يوجب فيها قبحًا ، لكنه جهل بمعرفة أصل الوضع .

الثاني : وهو الذي لم تغيره العامة عن وضعه ، ولكنه مُستكرَه لابتذاله بينهم ، والمقصود هنا الألفاظ السخيفة الضعيفة ؛ لأن هناك ألفاظًا تداولتها العامة ومع ذلك بقيت على فصاحتها ، كالسماء ، والأرض ، والنار ، والماء ، وأشباه ذلك .

ومن السخيف قول المتنبي :

وَمَلْمومَة سَيْفِيَّة ربعِيَّة يَصيحُ الحصى فيها صِياحَ اللَّقالِقِ

فإن لفظة (اللقالق) مبتذلة جدًّا بين العامة [1] .

ومن الألفاظ التي ابتذلتها العامة حتى سئمت من ابتذالها لفظة (الشّاطر)

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ١ ، ص ٢٥٤-٢٥٨ .

و (الشَّاطرة) و (الشُّطّار) و (الشَّطارة) وقد استخدمها أبو نُواس كثيراً في شعره كقوله :

وَمُلِحَّة بِالعَذْلِ تَحْسَبُ أنَّني ... بِالجَهْلِ أتْرُكُ صُحْبَةَ الشُّطّارِ [(١)]

ويبدو أن مسألة (العامية) ارتبطت إلى حد ما بطبيعة الاستعمال ، ومن هنا اكتسبت نوعًا من النِّسْبِيَّة ؛ بحيث يحتاج الحكم بسقوط اللفظة لعاميتها إلى نوع من التتبُّع لمجالات الاستعمال ذاته مكانيا وزمانيا ؛ فإن المقامات والأزمنة والبلاد تختلف « فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر ، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره ، ونجد الشعراء الحُذّاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله ، بعد أن لا تخرج عن حسن الاستواء وحد الاعتدال وجودة الصَّنعة ، وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيراً في غيره .» [(٢)]

والواضح أن هذا الحوار الذي دار حول تحديد مصطلح (الوحشية والجزالة والعامية) انتهى إلى نوع من التقسيم الثلاثي : (عامي ، وخاصي ، ووحشي) فالعامي لا يُسْتَعْمَل لركاكة فيه ، والوحشي لا يُسْتَعْمَل لجهامته ، والخاصي يستعمل لفصاحته ومَلاحته ، والعامي مثل (عدلا جمل) ، والوحشي مثل (صنوا جرثومة) ، والخاصي مثل (فرسا رهان) . [(٣)]

فالعبارات الثلاث تتوارد على معنى واحد ، وتأخذ في كل مرة تركيبًا لفظيا مختلفًا ، أساسه طبيعة تحديد المصطلحات النقدية السابقة .

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ١ ، ص ٢٦١ . (٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ٥٨ .

(٣) أسامة بن منقذ : البديع في نقد الشعر ، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد . القاهرة ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٦٠ ، ص ١٦٢ .

وإذا كان تحديدُ المصطلح – فيما سبق – قد اتصل بطبيعة الاختيار من حيث توارد الاستعمال أو نُدْرَته ، وما لذلك من أثر دلاليٍّ مفرد – فإن هناك حركة أخرى تتّصل بهذا التحديد فيما يتصل بغموض اللفظة أو وضوحها .

وقد جعل ابنُ فارِس [1] مراتبَ الكلام في وضوحه وإشكاله على أقسام . فالواضح هو الذي يفهمه كل سامع عَرَفَ ظاهر كلام العرب ، كقول الشاعر :

إنْ يَحْسُدوني فإنّي غيرُ لائِمِهِم

قَبْلي – مِنَ النّاسِ – أهْلُ الفَضْلِ قَدْ حُسِدوا

أما المُشكل ، فقد يأتيه الإشكال من غرابة لفظه ، ومنه في شعر العرب :

وقاتِمِ الأعْمَقِ

شأزٍ بِمَنْ عَوَهْ

مَضْبورَةٍ قَرْواءَ هِرْجابٍ فُنُق [2]

---

(١) ابن فارس : الصاحبي ، ص ٦٩–٧٥ .

(٢) صواب الإنشاد :

وَقاتِمِ الأعْماقِ خاوي المُخْتَرَقْ ... مُشْتَبِه الأعْلامِ لَمّاعِ الخَفَقْ

يكِلُّ وَفْدُ الرّيحِ مِنْ حَيْثُ انْخَرَقْ ... شأزٍ بِمَنْ عَوَّهَ جَدْبِ المُنْطَلَقْ

وبعد ذلك بأربعة أبيات :

تَنَشَّطَتْهُ كُلُّ مِغْلاةِ الوَهَقْ ... مَضْبورَةٍ قَرْواءَ هِرْجابٍ فُنُقْ

والخفق : السراب ، والشأز : الموضع الغليظ الكثير الحجارة ، وعوه السفر : عرسوا قليلا فناموا ويقال : تنشطت الناقة في سيرها : إذا اشتدت ، وتنشطت الناقة الأرض : قطعتها ، والمغلاة : البعيد الخطو ، والوهق : المباراة في السير ، وناقة مضبرة الخلق : موثقته ، وقرواء : طويلة السنام ، وهرجاب ضخمة ، وفنق : فتية سمينة .

وقد يكون الإشكال لإيماء قائله إلى خبر لم يُفْصِحْ به كقول امرئ القيس :

دَعْ عَنْكَ نَهبًا صِيْحَ في حَجَراتِهِ (١)

أو أن يكونَ الكلام في شيء غير محدود ، كقوله جلّ ثناؤه : ﴿ أقيموا الصلاة ﴾ فهذا مُجْمَل غير مُفَصَّل .

وقد يكون الإشكال لوجازة اللفظ كقولهم :

الغَمَراتُ ثُمَّ يَنْجَلِينَ (٢)

أو لاشتراك اللفظ كقول القائل : « وضعوا اللُّجَّ على قَفَيَّ . » (٣)

واللفظ المشترك ليس مذمومًا على الإطلاق في استعماله ، فقد جعله ابن رشيق على ثلاثة مستويات : أولها أن يكون اللفظان راجعين إلى حد واحد ، ومأخوذين من حد واحد ، فذلك محمود وهو التجنيس ، والثاني : أن يحتمل اللفظ تأويلين أحدهما يلائم المعنى والآخر لا يلائمه ولا دليل فيه

---

(١) عجزه : ولكن حديثا ما حديث الرواحل ، وهو مطلع أبيات قالها في هجاء خالد بن سدوس ، وكان قد نزل في جواره فأغارت بنو جديلة على إبله ، فقال له خالد : أعطني رواحلك حتى أطلب عليها مالك ففعل فأنزلوه عنها وذهبوا بها . أي دع النهب الذي نهب من نواحيك وحدثني حديث الرواحل ، وهي الإبل التي ذهبت بها ، ما فعلت .

(٢) من قول الراجز :

الغَمَراتُ ثُمَّ يَنْجَلِينَ عَنّا ويَنْزِلْنَ بآخَرِينَ

(٣) هذه الجملة من نثر طلحة بن عبيد الله ، واللُّجّ : السيف ، وقَفَيَّ : أي قفاي . وقد قال طلحة — رضي الله عنه — هذا عندما قام إليه رجل بالبصرة ، فقال له : إنا أناس بهذه الأمصار ، وإنه أتانا قتل أمير وتأمير آخر ، وأتتنا بيعتك وبيعة أصحابك ، فأنشدك الله لا تكن أول من غدر . فقال طلحة : أنصتوني . ثم قال : إني أخذت فأدخلت في الحش — بالضم والفتح : البستان — وقربوا فوضعوا اللجَّ على قفيَّ ، وقالوا : لتبايعن أو لنقتلك ، فبايعت وأنا مكره .

على المراد ، كقول الفرزدق :

وَما مِثْلُهُ في النّاسِ إلا مُمَلَّكًا أبو أمِّهِ حَيٌّ أبوهُ يُقارِبُه

فقوله (حي) يحتمل القبيلة ويحتمل الحيّ ، وهذا الاشتراك مذموم قبيح . وقد يكون مليحًا كقوله يُشبِّب :

لَعَمْري لَقَدْ حَبَّبْتِ كُلَّ قَصيـرَةٍ إلَيَّ وَما يَدْري بِذاكَ القَصائِرُ

عَنَيْتُ قَصيراتِ الحِجالِ ولَمْ أرِدْ قِصارَ الخُطا شرُّ النِّساءِ البَحاتِرُ

فعندما أحس بالاشتراك نفاه وأعرب عن معناه الذي نحا إليه .

والثالث : وهو من غير المشترك اللفظي ، وإنما يُقْصَد به تلك الألفاظ المتداوَلَة ، التي يشترك الناسُ في استعمالها دون خصوصية معيَّنة [١].

ويروي ابنُ رشيق أيضًا عن الرُّمّاني أن أسباب الإشكال ثلاثة : التغيير عن الأغلب كالتقديم والتأخير وما أشبهه ، وسلوك الطريق الأبعد ، وإيقاع المشْتَرَك ، وكل ذلك قد اجتمع في بيت الفرزدق السابق « فالتغيير عن الأغلب ، سوء الترتيب ؛ لأن التقدير : « وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملَّكًا أبو أمه أبوه) يريد المملَّك هشام بن عبد الملك ، والممدوح هو إبراهيم ابن هشام ، خال هشام بن عبد الملك . وأما سلوك الطريق الأبعد فقوله : (أبو أمه أبوه) وكان يجزئه أن يقول (خاله) . وأما المشترك فقوله : (حي يقاربه) لأنها لفظة تشترك فيها القبيلة والحي .» [٢]

ويبدو أن مفهوم (المشترك) هنا يتصل بالعلاقة السِّياقية ودورها في ربط

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ٧٨ . (٢) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٢٠٦ .

الكلمة بمفهوم معين ؛ ذلك أن الأصوليين يحدّدون المشترك بأنه اللفظ الذي وضع لمعنى ، ثم وضع لمعنى آخر غيره ، واحداً أو أكثر ، كلفظ (العين) فإنها وضعت لمعانٍ متعددة ، بأوضاع متعددة ، فمن معانيها : العين الباصرة، والعين الجارية ، والذهب ، والدينار ، والجاسوس ، والشمس ، وحرف الهجاء ، وغير ذلك [١] .

وقد أدت هذه الخاصية اللُّغوية إلى ذيوع ظاهرة (التورية) عن طريق استخدام الألفاظ المشتركة في معان غير مُتَبادِرَة منها ، كما استخدم بعض الناس الألفاظ المشتركة حيلة للخروج من اليمين المكْرَه عليها ، فقد ظن بعضهم أنهم إذا « أقسموا يميناً على شيء أنهم يرضون ضمائرهم بالقصد إلى معنى غير ما يفهمه السامع .» [٢]

هذا التحديد لمصطلح (المشتَرَك) لم يكن واضحاً كلَّ الوضوح في حديث النقاد والبلاغيين ؛ ذلك أنهم نظروا إلى غموض الدلالة الناتجة من وضع اللفظة في مكانها من التركيب ، لا إلى أمر ذاتي يرجع إليها .

فأبو هلال يرى أن (الشركة) هي إرادة الإبانة عن معنى فتأتي ألفاظ لا تدل عليه خاصة ، بل تشترك فيه معان أخَر ، فلا يعرف السامع المراد . وربما استبهم الكلام في نوع من هذا الجنس حتى لا يوقف على معناه إلا بالتوهم. فمن النوع الأول قول جرير :

لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ آخِرَ عَهْدِكُمْ يَوْمُ الرَّحيلِ فَعَلْتُ ما لَمْ أَفْعَلِ

---

(١) زكريا البري : أصول الفقه الإسلامي . النهضة العربية ، ١٩٧٩ . ص٢٢٤ .

(٢) رمضان عبد التواب : فصول في فقه العربية . ط٢ القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٠ . ص ٣٣٥ .

« فوجه الاشتراك في هذا المعنى أن السامع لا يدري إلى أي شيء أشار من أفعاله في قوله : فعلت ما لم أفعل . أراد أن يبكي إذا رحلوا ، أو يهيم على وجهه من الغَمِّ الذي لحقه ، أو يتبعهم إذا ساروا ، أو يمنعهم من المضيِّ على عزمة الرحيل ، أو يأخذ منهم شيئاً يتذكرهم به ، أو يدفع إليهم شيئاً يتذكرونه به ، أو غير ذلك ممّا يجوز أن يفعله العاشق عند فراق أحبته ، فلم يُبِنْ عن غرضه ، وأحوجَ السامعَ إلى أن يسأله عما أراد فعله عند رحيلهم .» [1]

ومن الثاني الذي لا يُعْرَف معناه إلا بالتوهم قول أبي تمام :

جَهْمِيَّةُ الأَوْصافِ إلا أَنَّهُم قَدْ لَقَّبوها جَوْهَرَ الأَشْياءِ

« فوجه الاشتراك في هذا أن الجهم مذاهب كثيرة وآراء مختلِفة مُتَشَعَّبَة ، لم يدل فحوى كلام أبي تمام على شيء منها يصلح أن يشبه به الخمر ، وينسب إليه ، إلا أن يتوهَّم المتوهم فيقول : إنما أراد كذا من مذاهب جهم ، من غير أن يدل الكلام منه على شيء بعينه ، ولا يُعْرف معنى قوله : قد لقبوها جوهر الأشياء إلا بالتوهم أيضاً .» [2]

وإذا كان أبو هلال قد وسَّع دائرة (الاشتراك) فإن ابن سنان قد عاد به إلى معناه الأصولي ، وجعله من أسباب غموض الكلام على السامع ، ومع ذلك فقد جوَّز استعماله في فصيح الكلام ، إذا كان في اللفظ دليل على المقصود ، مثل قول أبي الطيب :

وَدَعْ كُلَّ صَوْتٍ دونَ صَوْتي فَإِنَّني أنا الطّائِرُ المَحْكِيُّ وَالآخَرُ الصَّدى

---

(١) أبو هلال : الصناعتين ، ص ٣٤ . (٢) المرجع السابق ، ص ٣٦ .

فإن (الصَّدَى) هنا لا يشكل بالصَّدَى الذي هو العَطَش ، ولا يسبق ذلك إلى فهم أحد من السامعين ، أما إذا أدى الاستعمال إلى اللبس فإنه لا يوافق الفصاحة [١] .

ويكاد يكون هذا الفهم هو الذي ارتضاه ابن الأثير ، غير أنه تناول الاشتراك من زاوية أخرى يكون للفظ فيها دلالتان ، إحداهما يكره ذكرها، فإذا وردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت ، إذا كانت مهملة بغير قرينة تميز معناها عن القبح . أما إذا وردت القرينة المميزة زال القبح ، كقوله تعالى : ﴿ فالَّذِينَ آمَنوا بِهِ وَعَزَّروهُ وَنَصَروهُ وَاتَّبَعوا النّورَ الَّذي أُنْزِلَ مَعَهُ أولئِكَ هُمُ المفْلحونَ ﴾ فإن لفظة (التعزير) مُشْتَرَكَة تُطْلَق على التعظيم والإكرام ، وعلى الضرب الذي هو دون الحَدّ ، وذلك نوع من الهوان ، وقد وردت القرائن في الآية فخصصت اللفظة للمعنى الحسن [٢] .

وقد ترد اللفظة مُهْمَلَة بغير قرينة كقول أبي تمام :

أعْطِيَتْ لي دِيَةُ القَتيلِ ولَيْسَ لي ... عَقْلٌ ولا حَقٌّ عَلَيْك قَديمُ

فقوله : (ليس لي عقل) يظن أنه من (عَقَلَ الشيء) إذا عَلِمَه ، ولو قال : (ليس لي عليك عقل) لزال اللبس [٣].

والحق أن النقاد قد أفادوا من هذه الخاصة اللُّغوِيَّة في مجال الاختيار ، كما أفادوا منها في مجال التوزيع أيضًا ، عندما بنوا عليها ظاهرة أسلوبية هي (التورية) كوسيلة فنية لإبراز دلالة ثنائية لها سياقها الفني الذي تزرع فيه

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٢١٣-٢١٤ .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ١ ، ص ٢٦١ ، ٢٦٢ .

(٣) المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٢٦٤ .

فتنشر حولها نوعًا من الغموض المقصود الذي لا يصل إلى حد التعمية والإبهام .

وقد يكون الغموضُ المتلبِّس باللفظة ناتجًا من خروجها على (العرف العربي الصحيح) أو افتقاد الحس اللغوي في غرس اللفظة في مكانها من التركيب ، وعلى هذا كان النقاد يردّون كثيراً من الألفاظ لفساد التصرف فيها ، كما قال أبو تمام :

حَلَّتْ مَحَلَّ البِكْرِ مِنْ معطى وَقَدْ زفت مِنَ المُعْطي زِفافَ الأيِّمِ

وكما قال أبو عبادة :

يَشقُّ عَلَيْهِ الرّيحُ كُلَّ عَشيَّة جُيوبَ الغَمامِ بَيْنَ بِكْرٍ وأَيِّم

« فوضع الأيّم مكان الثيِّب وليس الأمر كذلك ، ليس الأيم الثيِّب في كلام العرب ، إنما الأيم التي لا زوج لها ، بكرًا كانت أو ثيبًا ، قال الله عز وجل : ﴿ وَانْكحوا الأيامَى مِنْكُمْ وَالصّالِحينَ مِنْ عِبادِكُمْ وَإمائكُم ﴾ وليس مراده تعالى نكاح الثيبات من النساء دون الأبكار ، وإنما يريد النساء اللواتي لا أزواج لهن . » [1]

ويكاد يكون هذا (العرف) قيداً على إبداع الشعراء في خلخلة الدلالة واختراق التعبيرات المألوفة وتجاوزها ، ومن هنا اعتبر أبو هلال هذا المسلك من أشد عيوب الشعر ، كما في قول المرار :

وَخالٍ عَلى خَدَّيْكِ يَبْدو كَأَنَّهُ سَنا البَدْرِ في دَعْجاءَ بادٍ دُجونُها

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٦٧ ، ٦٨ .

لأن المعروف أن (الخيلان) سود أو سمر ، والخدود الحسان إنما هي البيض ، وهذا كقول الآخر :

كَأَنَّما الخِيلانُ في وَجْهِهِ كَواكِبُ أَحْدَقْنَ بِالبَدْرِ [١]

وربما كان الخطأ – هنا – ليس راجعًا إلى اللفظة في ذاتها ، وإنما راجع إلى طبيعة التركيب واتصالها بما يجاورها من ألفاظ ، وهذا الإدراك هو الذي جعل أبا هلال يتراجع عن نقده ويعتذر عن الشاعر بأنه « شبه الخيلان بالكواكب من جهة الاستدارة . » [٢]

وافتقاد الحس اللُّغوي كان أساس ما ذكره القاضي الجرجاني عن أغاليط الشعراء [٣] ، وهو في ذلك يعمِّم دعوى (الغلط) على الجاهليين والإسلاميين، بل يرى أن الصعوبة وجود قصيدة تسلم في بعض أبياتها من ذلك ، كقول امرئ القيس :

وَأَرْكَبُ في الرَّوْعِ خَيفانَةً كَسا وَجْهَها شَعَرٌ مُنْتَشِرْ

وهذا عيب في الخيل .

وكقول الجعدي :

كأن تواليهما بالضُّحى نَواعِمُ جَعْلٍ مِنَ الأَثْأَبِ

« والجَعْل : صغار النخل ، وإنما المراد الكبار ، وبه يصح الوصف فيما زعموا . » [٤]

---

(١) أبو هلال : الصناعتين ، ص ٩٤ . (٢) المرجع السابق ، ص ٩٤ . (٣) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ١٠–١٥ . (٤) المرجع السابق ، ص ١٢ .

وقد يكون الغموض أو الاضطراب راجعًا إلى جهل الشاعر ببعض المعارف التي تلزمه إذا ما تعرض لموضوع بعينه، يحتاج إلى ثقافة وخبرة، ومن ذلك قول رؤبة :

كُنتُمْ كَمَنْ أَدْخَلَ في جُحْرٍ يَدا فَأَخْطَأَ الأَفْعى وَلاقَى الأَسْوَدا

فجعل الأفعى دون الأسود، وهي أشد نكاية منه . وقول زهير :

كأَحْمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

وإنما هي أحمر ثمود . وافتقاد الخبرة والمعرفة يؤدي إلى مثل ذلك أيضًا كقول ليلى :

لَمّا تَخايَلت الحُمولُ حَسِبتُها دَوْمًا بِأيلة ناعِمًا مكْموما

« والدوم لا أكمام له . وهذا ما يعرفونه صباحًا ومساء، ويمارسونه على طول الدهر . »[١]

ولا شك في أن دقة الشاعر في استخدام اللفظة ارتبطت إلى حد كبير بموضوع (الإبانة) ، وهي سمة لقيت اهتمامًا شديدًا من معظم النقاد، وكانت خاصية (الإبانة) وسيلة نقدية لإصدار الأحكام في ضوء خِبْرتهم الثّقافية التي استمدت قيمها من العُرْف أحيانًا، والحِسّ اللغويّ أحيانًا أخرى، ثم فساد التصرُّف أحيانًا ثالثة . ويبدو أن المجال الثقافي – آنذاك – قد وفّر مجالا خِصبًا يرتاده النقادُ تطبيقيا فأفرز تحديدًا لمصطلح (الإبانة) من حيث اتصاله بالكلمة المفردة، وهو تحديد يرتبط في بعض جوانبه بانطباعات ذاتية لا تصل إلى التجرُّد الموضوعي الذي يمكن أن نلحظَهُ في

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة، ص ١٣ .

مصطلح (الخطأ) ، والذي قصد به الخطأ النَّحْوِيّ خاصة ، وبه أصبح النحو مقياسًا نقديا استعانت به طائفة كبيرة على تتبع سقطات الشعراء وأخذهم بها .

ونحن لا يمكن أن نغفل هذا المقياس ، حيث نراه وسيلة (ركنية) لا يمكن الاستغناء عنها في إفراز الدَّلالة الصحيحة ، ومن خلال تتبُّعنا لاتجاه النقد النحوي يتكشَّف أمامنا مستويان لهذا النقد ، أحدهما يتمثَّل في الصواب والخطأ ، والآخر يتمثَّل في التركيب الإبداعيّ للصياغة ، ويهمنا – هنا – المستوى الأول لارتباطه بالمفردات وسلامتها ، وإن كان ذلك لا ينفي وجودها في التركيب المتكامِل ؛ لأن هذا الوجودَ هو الذي يسمح برصد صوابها أو خطئها .

وعلى الرغم مما نراه في هذا المقياس من موضوعية نجد خلطًا – من خلاله – بين مستويات اللغة دون تحديد لمستوى الأداء في الشعر وما يتميز به من خصائص تركيبية ، حتى يمكننا القول بأن (الضرورات الشعرية) التي كثر الحديثُ عنها ليست سوى خاصية تركيبيَّة في الأداء الشعريّ .

وقد يتصل هذا النقدُ ببنية الكلمة ، من حيث التغيير فيها بالزيادة أو النقص ، وهي أمور تتَّصل بالناحية الصَّرْفية أكثر مما تتصل بالأمور النَّحْوِيَّة ، وإن كانت طبيعة البحث اقتضت تناولها ضمن مسألة (الخطأ) على ما قال به أهل اللغة .

وقد عاب ابنُ سنان رُؤْبة بن العَجّاج في قوله :

قَواطِنًا مكَّةَ مِنْ وُرْقِ الحَما

يريد (الحمام) . كما عيب على خفاف بن ندبة قوله :

كَنَواح ريش حَمامَة نجدية ومسحت باللثتين عصف الإثْمد

يريد (كنواحي) ، فالشاعر قد لجأ إلى حذف جزء من بِنيَة الكلمة فخرج على مألوف الصياغة ، وبالمثل أيضًا قد يعمد إلى إشباع الحركة حتى تصير حرفًا ، كما قال ابن هَرْمة :

وأَنْتَ عَلى الغَوايَةِ حينَ تَرْمي وَعَنْ عَيْبِ الرِّجالِ بِمُنْتَزاحِ

أي بمنتزح . وكقول الفرزدق :

تَنْفي يَداها الحَصى في كُلِّ هاجِرَةٍ نَفْيَ الدَّراهيمِ تَنْقاد الصَّياريفِ

يريد الدَّراهم والصَّيارف [1] .

وقد حاول الزركشي أن يربطَ بين هذا المستوى الصَّوتي والمستوى الدَّلالي ، عندما رأى أن بعض الأفعال ترد في القرآن وقد قصرت حركتها الطُّويلة في الكتابة تبعًا لإسقاطها في النطق ، وعلل لهذا الإسقاط بأنه للتنبيه على سرعة وقوع الفعل ، وسهولته على الفاعل وشدة قبول المنفعل المتأثِّر به في الوجود ، وكأن سرعة النُّطق واتصال الفعل بما بعده صوتيا أدى إلى إفرازات دلالية مُكثَّفة في مثل قوله تعالى : ﴿ سَنَدْعُ الزَّبانِيَةَ ﴾ ، ففيه سرعة الفعل ، وإجابة الزبانية ، وقوة البطش [2]

وعلى الرغم من أن الدكتور رمضان عبد التواب قد رفض هذا التسير من الزركشي [3] — نجد أن محاولة الرجل لها أهميتها من حيث التنبيه — في

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٦٩-٧١ ، و الجرجاني : الوساطة ، ص ٤٥٥ ، وابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ٢١٢ . (٢) الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . بيروت ، دار المعرفة ، ج ١ ، ص ٣٩٧ . (٣) رمضان عبد التواب : فصول في فقه العربية ، ص ١٨٠ .

غير القرآن – إلى مثل هذا الربط بين مستويات الصِّياغة الجمالية وتبادُل التأثير فيما بينها .

وفيما يتصل بالبِنْية أيضًا عاب النقادُ الشاعر إذا استخدم صيغةً للجمع غير صحيحة ، أو مخالِفة للقياس ، كما قال الطِّرِمّاح :

وأَكْرَهُ أنْ يَعيبَ عَلَيَّ قَوْمي هِجايَ الأَرْذَلينَ ذَوي الحِنّاتِ

فجمع (إحنة) على غير الجمع الصحيح ؛ لأن جمعها إِحَن [١] .

ومما يتصل بالبِنْية أيضًا : إبدال حرف من حروف الكلمة بغيره ، كما قال الشاعر :

لَها أَشارير مِنْ لَحْم متمرة مِنَ الثَّعالي و وخز مِنْ أرانبِها

يريد من (الثعالب وأرانبها) ، وقول الآخر :

وَمَنْهل لَيْسَ بِهِ حَوازِقُ وَلِضَفادي جمه نَقانِقُ

يريد (ولضفادع) [٢] .

وقد يتصل هذا المأخذ بإظهار تضعيف الحرف كقول قعنب بن أم صاحب :

مَهْلا أ عاذِل قَدْ جَرَّبْت مِنْ خُلقي أني أَجْوَدُ الأَقْوام وإِنْ ضَنَنوا [٣]

وقد اعتبر ابن الأثير هذا النوع الأخير من (المنافرة في السَّبك) ويكون

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٧٢ . (٢) المرجع السابق ، ص ٧٢ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٧٢ ، ٧٣ ، و أبو هلال : الصناعتين ، ص ١٤٤ ، والجرجاني : الوساطة ، ص ٤٥٣ .

قبيحًا جدا إذا كان للشاعر مندوحة عنه ، كقول المتنبي :

فَلا يُبْرِمُ الأَمْرَ الَّذي هُوَ حالِلٌ ... وَلا يَحْلُلُ الأَمْرَ الَّذي هُوَ يُبْرِمُ

فلو قال الشاعر :

فَلا يُبْرِمُ الأَمْرَ الَّذي هُوَ ناقِضٌ ... وَلا يَنْقُضُ الأَمْرَ الَّذي هُوَ يُبْرِمُ

لجاءت اللفظة قارَّة في مكانها غير قلقة ولا نافِرة [١].

وقد يتمثل (الخطأ) في تغيير الكلمة من صيغة إلى أخرى ، فتؤثر في الدلالة تأثيرا يغيِّر معناها بما يناقض السياق الذي وردت فيه ، كقول أبي تمام :

صَلَتان أعداؤُه حيثُ كانوا ... في حَديثٍ ذِكْرُه مُسْتَفاض

فقد أخطأ في قوله (مستفاض) وإنما هو (مستفيض) [٢].

وكقول الشاعر :

لَيسَ التَّعلُّلُ بالآمالِ مِنْ أَرَبي ... وَلا القُنوعُ بِضَنْكِ العَيْشِ مِنْ شِيَمي

فالقنوع خطأ وإنما هي (القناعة) ، فأما (القنوع) فالمسألة . يقال : قَنِعَ يَقْنَعُ قناعة إذا رضي ، وقَنَعَ يَقْنَعُ قُنوعًا ، إذا سأل [٣].

ويتصل مقياسُ (الخطأ) بطبيعة البناء النَّحْوي وتأثيره في الكلمة المُفْرَدَة بما يخرج بها عن القواعد المطَّرِدَة ، وأوردت المؤلَّفاتُ القديمة في هذا المجال نماذجَ وفيرة ، بعضها يختص بالحركة الإعرابية ، وبعضها يختص بموقع

(١) ابن الأثير : المثل السائر، ج ١ ، ص ٤١٠ ، ٤١١ .
(٢) الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ص ٣٧ .
(٣) الجرجاني : الوساطة ، ص ٤٦٢ .

الكلمة في الجملة ، وكلها أمور اعتبرت من المحظورات التي وقع فيها الشعراء واستوجبت من النقاد التنبيه إليها والمؤاخذة عليها .

فإهمال التأثير الإعرابي كما في قول الشاعر :

أَ لَمْ يأتيكَ والأنْباءُ تَنْمي ... بِما لاقَتْ لَبُونُ بني زِيادِ

قال : (أ لم يأتيك) فلم يجزم [1] .

وحذف الإعراب كقول امرئ القيس :

فَاليَوْمَ أَشْرَبْ غَيْرَ مُسْتَحْقِبٍ ... إِثْمًا مِنَ اللهِ وَلا واغِلِ [2]

وما يختص بموقع الكلمة في الجملة كالفصل بين المضاف والمضاف إليه في قول الشاعر :

حَمَلْتُ إِلَيْهِ مِنْ ثَنائي حَدِيقَةً

سَقاها الحِجا سَقْيَ الرِّياضِ السَّحائب [3]

والحق أن مسألة الخروج عن المألوف والمطّرد قد أخذت جانبًا كبيراً من مناقشات القدماء واختلافهم بين (مُخْرِج) للراوية ، ورافض لها . ويبدو أن بعض الفُصَحاء كانت لهم نظرةٌ دقيقة في هذا المجال ؛ حيث اعتبروا الإبداع الشعرى ذا خصوصية في الصِّياغة ، تتيح لصاحبها إمكانية إبداع تراكيبه على نحو مميَّز ، وفي حوار يجريه صاحب الوساطة بينه وبين بعض معارضيه يقول : « قال : وللفصحاء المدلّين في أشعارهم ما لم يُسْمَع من غيرهم ، كقول امرئ القيس : (ديمة هَطْلاء) وذي الرُّمَّة (أدمانة) يعني (أدماء) . وفي

(١) أبو الهلال : الصناعتين ، ص ١٤٤ . (٢) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٧٣ .

(٣) الجرجاني : الوساطة ، ص ٤٦٤ .

شعر ابن أحمر وأمية : (الهينمان) و (البلقوس) ، و (القساوسة) في جمع قسي ، ومثل هذا أكثر من أن يحصى .» [١]

وفي مقابل هذا الرأي نجد إصراراً على الالتزام بمقاييس النحو وإلا أدى الأمر إلى قلب اللُّغة عن وجهها ، ونقض مباني العربية ، وليس معنى أن يكون الشعراءُ أمراء الكلام أن يُباحَ لهم التصرفُ على غير ضرورة ؛ لأن ذلك يؤدي إلى زوال نظام الإعراب ، بحيث يمكن للشاعر أن يقول ما يشاء ، فيثقل كل مخفّف ، ويخفّف كل مثقل ، ويحذف ويزيد ، ويغيّر الجموع ، ويتحكّم في التصريف ، ويتعدى ذلك إلى حركات الإعراب ، ويتجاوزه إلى ترتيب الحروف [٢].

وإذا كانت هناك شواذ وردت عن العرب ، فليس معنى هذا أن تجعل هذه الشواذ أصولا ؛ لأن ذلك لو ساغ واستمر لانقلبت اللغة ، وانتقضت الحقائق. وقد لاحظ القاضي الجُرْجاني ميلَ العربي إلى التخفيف و ولعه به ، وعلى ذلك قالوا : (درس المنا) يريد المنازل ، وقالوا : (قواطنا مكة من ورق الحما) يريد الحمام . وهذا باب واسع يتسع فيه القول « ولأهل الكوفة فيه رُخَص لا تكاد توجد لغيرهم من النحويين ، كإجازتهم مد المقصور ، وترك صرف الاسم المنْصَرِف ، ونحو ذلك ، غير أنهم لا يبلغون به مرتبةَ الإهمال ، ولا يعرضونه لتحكُّم الشعراء ، ويجعلون هذا الباب من الضرورة ، ويقتصرون به على الحاجة .» [٣]

---

(١) الجرجاني : الوساطة ، ص ٤٥٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٥٢ ، ٤٥٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٤٥٣ .

لقد خلَّف لنا تراثنا النقدي ركامًا هائلا تحت اسم (الخطأ) النَّحْوي أحيانًا ، وتحت اسم (الضرورة) أحيانًا أخرى ، وعلى هذا فالمصطلح كان فضفاضًا – على الرغم من موضوعيته – يتأرجح بين المنع والإجازة ، وإن كانت النظرة المدقِّقة يمكن أن تبيِّن أن ما ورد تحت هذين المصطلحين يمكن أن يصوِّر لنا على نحو من الأنحاء ما يمكن تسميته (لغة الشعر) .

وقد أضاف البعض إلى هذه اللغة (الكلام المسجع) باعتبار تقبّله لبعض ظواهر الضرورة ، وقد أسماها ابن عصفور (ضرورة النظم) ، واستدل على ذلك بقولهم :(شهر ثرى وشهر ترى وشهر مرعى) فحذفوا التنوين من (ثرى) ومن (مرعى) .[1]

ولا شك في أن ظاهرة المصطلَحات المتنوِّعة داخل الإطار الدلالي المفرَد استمدت ركائزها من (الوثائق) المتراكِمة في المؤلَّفات النقدية والبلاغية عن الشعر والنثر ، وبهذا كان رصد هذه المصطلحات ، أو هذه الخواص بمثابة التعرُّف الأوَّلي على المكوِّنات الأساسية للبناء الفني اللُّغوي ، وهذا بدوره يكون أكبر معوان على التفهُّم ثم التحليل . وليس من همِّنا أن ندقِّق الأمر في مسألة القُبْح والحُسْن إلا بالقدر الذي يساعد على استكشاف الجوانب المشروعة أو غير المشروعة ، من خلال وصف النماذج الأدبية الراقية ، وبهذا يمكن اعتبارُ دراسة الكلمة المفرَدة نوعًا من النشاط النقدي ، يمكن الإفادة منه في الفهم المتكامِل للعمل الأدبي ، ومن ثمّ تتاح عملية التحليل والرصد ، ومن هنا يكون محتّمًا أو ضروريا الاعتمادُ على منهج تطبيقي يحتوي في

(١) ابن عصفور : ضرائر الشعر ، تحقيق السيد إبراهيم محمد . ط ٢ بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨٢. ص ١٢ ، ١٣ .

داخله على مصطلحات أكثر دقة وتحديداً ، تستمد قوامها من النظرة الثقافية اللُّغوية ، وتستعين في ذلك بالعرف أحيانا والاستعمال الشائع أحيانًا أخرى ، وقد تتعدى هذا وذاك إلى القدرة الإبداعية الخاصة بالأديب وإمكاناته في خلق لغته الخاصة .

الباب الثالث
مستويات التركيب

الفصل الأول
الإطار الدّلالي المركّب

وتنصب دراستنا لهذا الإطار في الاستعمال الأدبي للغة ؛ لأنه الذي يمثل الإمكانات الفردية المتنوّعة في الأداء ، والقائمة على المقاصد الواعية ، التي تصنع من التعبير المألوف إطاراً غير مألوف ، تحاول فيه أن تخترق حدود الأنماط الجاهزة ، وتنتهك القوالب (الرسمية) ، بخلاف اللغة العادية التي تأتي وما يتفق من خلال التفاهم اللُّغوي الذي يحدث بصفة منتظمة بين الأفراد .

ولا يعني هذا دعوة إلى إيجاد فاصل حاسم بين مستوى الأداء الأدبي ومستوى الأداء المألوف ؛ ذلك أن المستوى الأول يستمد شرعيّة وجوده من المستوى الثاني ، وتتحرك دراسةُ الإطار الدلالي المركّب من حدود الجملة بعمقها اللغوي ، الذي قام أساساً على عملية الاختيار للمفردات وما فيها من طبيعة استبدالية تتيح للمبدِع أن ينتقي ويختار ، ويفضّل دالاً على آخر ؛ لأسباب كثيرة عرضناها في الصفحات السابقة .

وانطلاقاً من هذا التحديد نجد أن تناولَنا للعَلاقة بين الدوال والمدلولات سوف يكون من داخل العبارة أو التركيب ، وهي عَلاقة تعتمد على الطبيعة

الاستبدالية في الألفاظ المنتظمة داخل الجمل ، ولا شك في أن مفهوم (العلاقة) يختلف عن مفهوم (الضم) الذي توضع فيه الألفاظ بشكل عَفْوي اتفاقي قد لا يؤدي إلى فائدة دلالية . ولا يتأتى لها أداء المعاني التي تمس احتياجات الناس في التواصل فيما بينهم ، أو في اتصالهم بالأشياء التي تحيط بهم ، وبهذا يمكن أن تتحوَّل الجوانب الذاتية في اللغة إلى أمور موضوعية تحتمل التحليل والتفسير . ولا شك في أن كلَّ القيم الجمالية التي تفرزها اللغة من خلال الصياغة الأدبية تمثِّل وسيلة إضافية تكتسبها اللغة ذاتها ، وهو أمر لا يمكن العثور عليه في الاستعمال اليومي المألوف ، ومن هنا يصبح المجال الأدبي هو الميدان الحقيقي لدراسة (الإطار الدلالي المركب) لما فيه من إمكانات تعبيرية تزيد على مجرد الحديث المألوف ، أو مجرد نقل المعنى . ويمكن رصد ذلك في عمق استعمال المفردات والجُمَل والمادة النَّحْوِيَّة ، وانتظام الجُمَل ، ثم الفِقْرات وصولا إلى الأداء الأدبي المتكامل .

وسوف يساعد تحرُّكنا داخل هذا الإطار بلا شك على تحديد موقف المبدع من المادة اللُّغوية التي اختزنها في ذاكرته ، كما أنه سوف يساعد على تحديد الموقف الذي يتخذه من طريقة الأداء وربط الدوال بمدلولاتها من جهة ، ثم ربط الدوال بعضها ببعض من جهة أخرى .

ولا شك في أن (النحو) بمعناه الواسع يمثِّل أهم مؤثِّر في خَلْق الإطار الدلالي في مستواه الخارجي الشكلي ، أو في مستواه النفسي العميق ، مع إقرارنا بوجود عناصر أخرى لها دوْرها أيضًا ، كالنواحي الصوتية ، والتكرار الشكلي والدلالي ، والنَّبْر ، وهذا كله يولِّد في النهاية الشعور اللُّغوي الذي عن طريقه يتاح للغة أن تتقبَّل ظواهر تعبيرية متعددة .

ولو انتقلنا إلى النواحي التطبيقية فيمكن الخروج منها بالتنويعات التعبيرية التي لا تعتمد على النواحي الفردية ، بل تستمد وجودها من الأداء المنتظم لمستويات التعبير المختلفة من خلال الإطار الذي يتصل بالنص الأدبي . ونعتقد أن هذه التنويعات تعتمد في إدراكها - نقديا - على التوصيف اللُّغوي ، الذي يحقِّق صورة الكمال الفني في الصياغة الأدبية .

ولا شك في أن دقة ظهور سمة لُغوية في تعبير أدبي معيَّن ، لا تكفي في إدراكها النظرة العابرة ، أو الحاسة الذوقية ، بل لا بد من الارتكاز على عملية تتبع للنِّتاج الأدبي في أزمنة مختلفة للخروج منها بهذه (التوصيفات التعبيرية) التي تتلوَّن إلى حد ما بالاتجاهات الفكرية لأصحابها ، والتي حاولت ترجمة استعمال اللغة بكل عناصرها وقيودها إلى خواص تعبيرية ، ترتبط بالمبدع أحيانًا ، وبالمتلقي أحيانًا أخرى ، ثم تتصل بالصياغة ذاتها في أحيان ثالثة ، وذلك يتمثَّل في رصد حجم الجملة طولا أو قصرًا ، وترتيب أجزائها ، ورصد الأدوات المساعدة .

وربما كان للبلاغة دورُها الأساسي في تلمُّس هذه الأمور وهي تدرس الناحية الشكلية للجملة ، فدرست أنواع التعبير المختلفة ، و وضعت لها الأسماء والمصطلحات ، وظنت أن ذلك هو كل مهمتها ؛ باعتبار أن كل مصطلح يحتوي تحته الشكل والمضمون الذي يعمل على إحداث تأثيرات خاصة . وقد اتجهت البلاغة بصورة أساسية إلى الأداء الشعري والتدقيق في أنماطه ، وإن لم تغفل النثر إغفالا تاما ، ومن المؤكد أن هذا النمط من الدِّراسة أدى إلى كشف بعض الجوانب الكامنة في الصياغة الأدبية .

وربما لهذا كلِّه كانت النظرةُ إلى الكلام المؤلف على أساس أنه صناعة

من الصناعات ، ومفهوم الصناعة – عند القدماء – يقترب إلى حدٍّ كبير من مفهوم (الفن) في بحوثنا المعاصرة ، وكمال الصناعة يقوم على خمسة أشياء :

« الموضوع ، وهو الخشب في صناعة النّجارة ، والصانع ، وهو النّجار ، والصورة ، وهي كالتّربيع المخصوص إن كان المصنوع كرسيا ، والآلة ، مثل المنشار والقَدوم وما يجري مجراهما ، والغرض وهو أن يقصد على هذا المثال الجلوس فوق ما يصنعه . » [١]

وبهذا الإدراك يمكن التمييز بين الكلام المختار وغيره ؛ لأن استكشاف أوجه الفصاحة لا بد وأن يرتبط بإمكانية التعليل وشرح الأسباب بالاستناد إلى ما حصل الناقد من معرفة وسابق علم ، بالمخالطة والمناشدة وتأمل الأشعار الكثيرة والكلام المؤلف على طول الوقت وتراخي الأزمنة [٢].

مستويات التركيب

(أ) المستوى الصوتي :

إن القول في تأليف الكلام يعتمد على سابق ما قدمناه فيما يتصل باللفظة المفردة ، وخاصة تكرار حروفها أو تنافر مخارجها ، وربما كان اتصال ذلك بالتأليف أهم ؛ ذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها هذا التّكرار أو التنافر إلا لمسافة محدودة ، في حين أنه يأخذ في التركيب بعداً زمنيا ممتدًّا يساعد على زيادة الثقل أو التنافر .

وليس الأمر هنا مقصوراً على هذه الناحية ، بل إنه يتجاوزها إلى منبِّهات

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٨٢ ، ٨٣ . (٢) المرجع السابق . ص ٨٥ ، ٨٦ .

أسلوبية ترتكز على القيم الصوتية الخالصة ، كالجناس والسجع والمزاوَجة ، وإن كان ذلك لا ينفي اتصالها بالنواحي الدّلالية أيضًا . ولا يمُكن قياس طبيعة اختيارها وضبطه إلا بدخولها في التركيب ، حيث تفرز إيقاعات معينة ذات تناسب صوتي أو دلالي ، وإن كان ما يعنينا هنا هو التناسب الأول .

وفي هذا المستوى تأتي (السهولة) كمصطلح يدقّق طبيعة الصياغة صوتيا . ويرى عبد القاهر الجرجاني أن هذه (السهولة) أمر يتّصل بالكلام المؤلف فحسب ، وإن كان له بعضُ التأثير في بناء اللفظة المفرَدَة ، فهو لا يأبى أن تكون مذاقة الحروف وسلامتها مما يثقل على اللسان داخلا فيما يوجب الفضيلة ، وإنما الذي يأباه أن يجعل ذلك هو الأصل والعُمْدة .

ولا يخفى على عاقل « أنه لا يكون بسهولة الألفاظ وسلامتها مما يثقل على اللسان اعتداد حتى يكون قد أُلّف منها كلام ، ثم كان ذلك الكلام صحيحًا في نظمه ، والغرض الذي أريد به ، وأنه لو عمد عامدٌ إلى ألفاظ فجمعها من غير أن يراعي فيها معنى ويؤلف منها كلامًا – لم تر عاقلا يعتد السهولة فيها فضيلة ؛ لأن الألفاظ لا تراد لأنفسها ، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعاني .» [(١)]

ويبدو أن التطورَ اللُّغوي بطبعه يميل إلى التخلُّص من صعوبة النطق مما جعل نماذج الثقل الصوتي قليلة ، بل إن بعضها قد صنع كنموذج لما يجب أن يتعدّ عنه المنشئ ، كذلك البيت الذي رددته الكتب القديمة دون أن

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي . القاهرة ، مكتبة القاهرة ، ١٩٦٩ . ص ٤٥٥ ، ٤٥٦ .

تنسبه إلى قائل معيَّن ، وإن نسبه البعض إلى الجن :

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمكانٍ قَفْرِ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

فإن « أحداً لا يستطيع أن ينشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد فلا يتعتع ولا يتلجلج .» [١]

ولا شك في أن الثقل ينصرف هنا إلى عملية ربط الكلمات بعضها ببعض ، وإلا فإن الكلمة على انفرادها تخلو منه ، ومن ذلك قول ابن يسير :

لَمْ يَضِرْها ، وَالحَمْدُ لله ، شَيْءٌ وانثنت نَحْو عزف نفس ذهول

« فتفقّد النصف الأخير من هذا البيت ، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض .» [٢] فطبيعة التنافر تتأتى من وقوع الكلمة إلى جنب أختها وقوعًا غير مَرْضي ، مما يؤدي إلى أن يصبح الإنشاد مئونة على المنشد [٣].

ويمد ابن سنان تنافر الحروف لتقارب المخارج إلى التركيب ، بل يراه في هذا المجال أقبح ، ويظهر عجبه من قبح قول الشاعر :

لَوْ كُنْتِ كُنْتِ كَتَمْتِ الحُبَّ كُنْتِ كَما

كُنّا نكونُ وَلَكِن ذاكَ لَمْ يَكُن

وقد انتقد إسحاق الموصلي أبا تمام في قوله :

فَالَمجْدُ لا يَرْضى بِأَنْ تَرْضى بِأَنْ يَرْضى المؤمّلُ مِنْكَ إلا بِالرِّضى

وقال له : « لقد شققت على نفسك ، يا أبا تمام ، والشعر أسهل من

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٦٥ . (٢) المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٦٦ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٦٧ .

هـذا .» [١]

وتبـدو نظرة النـقـاد القـدامى إلى مـثل هذا اللون مـن الأداء قـائمـة على كراهيـة التمـاثل المولد للثقل ، حـتى ولو كانت المخارج مـتبـاعدة ؛ ذلك أن الأساس هـو طبيعـة توالي الحـروف ، وما ينشأ عن تواليـها من صعـوبة توقع صاحبها في التعثر ، ومن هذا المنطلق رفض ابن الأثير كثيراً من النماذج التي تلاعب فيـها الحريري بترتيب الحـروف ، واختيار نوعـيتها ، حـتى إنه كتب بعض رسائله (بالسين) في كل لفظة من ألفاظهـا ، وفي بعضها (بالشين) في كل لفظة من ألفاظها « فجاءتا كأنهما رقى العقارب .» [٢]

وأساس التنافـر – كما نرى – هو الطبيـعة التّكرارية بالنّسبـة للحروف ، كما هو بالنسبة للكلمات ، وذلك مما يذهب بشطر من الفصاحة ؛ ولذا عاب بعضُ العلماء قول أبي تمام :

كَريم مَتى أمْدَحْهُ أمْدَحْهُ وَالورَى مَعي وَمَتى لُمتهُ لُمتهُ وَحْدي

حيث تكررت حروف الحَلْق ، مع سلامة المعنى واختيار اللفظ [٣].

أما قول أبي الطيب :

العارِضُ الهَتِنُ ابْنُ العارِضِ الهَتِنِ ابْـ
نُ العارِضِ الهَتِنِ ابْنُ العارِضِ الهَتِنِ

فمَن أقبح التكرار وأشنعه [٤].

ويقدم ابن سـنان تفسيـراً فنيا لظاهرة الـتكرار يرى فيه أن لـبعض الشعراء

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٨٧ .
(٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ١ ، ص ٤٠١ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٩١ .
(٤) المرجع السابق ، ص ٩٢ .

ميلا خاصا إلى بعض التّعبيرات المعيَّنة التي يؤثرون إيرادها في أشعارهم، حتى لا تخلو بعض قصائدهم منها، وربما كانت هذه الألفاظ المختارة تقع في موقعها حتى يسهل الأمر في إعادتها وتكريرها، وربما كانت على خلاف ذلك.

«وقد كان أبو الحسن مهيار بن مرزويه ممن غُرِيَ بلفظة (طين وطينة)، فما وجدت له قصيدة تخلو من ذلك إلا اليسير، حتى وضع هذه اللفظة تارة في غير موضعها، ومستعارة لما لا يليق بها، وأقرها مقرها في بعض الأماكن، و وافق بينها وبين ما ألفت معها، وذلك موجود في شعره لمن يتتبعه.» [1]

وقد لحظ أبو الفتح بن جني على أبي الطيب تكراره (ذا، وذي) كثيراً، فردَّ عليه أبو الطيب بقوله: إن هذا الشعر لم يُعْمل كله في وقت واحد، فقال له: صدقت، إلا أن المادة واحدة [2].

ويلاحظ ابن الأثير أن الطبيعة التكرارية تتصل بالصيغة التي تتتابع بعضها وراء بعض، كالصيغة الفعلية في قول أبي الطيب:

أَقِلْ أَنِلْ أَقْطِعِ احْمِلْ عَلِّ سَلِّ أَعِدْ   زِدْ هَشَّ بَشَّ تَفَضَّلْ أَدْنِ سُرَّ صِلِ

فكأن الشاعر قال: افعل افعل، إلى آخر البيت.

ولو أن الشاعر لجأ إلى استخدام حرف العطف بين الصيغ لكانت أقرب حالا، كما قال عبد السلام بن رغبان:

فَسَدَ النَّاسُ فَاطْلُبِ الرِّزْقَ بِالسَّيْـ   ـفِ وَإِلا فَمتْ شَدِيدَ الهُزَالِ

(١) ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٩٦.   (٢) المرجع السابق، ص ٩٦.

احلُ وَامْرُرْ وَضُرَّ وَانْفَعْ وَلِنْ وَاخْشَوْشِنْ وَأَبْرِرْ ثُمَّ انتدبْ لِلْمَعالي [1]

ولا يعطي ابن رشيق اهتمامًا للتكرار من الناحية الصوتية إلا إذا ارتبط بأمور دلالية تهيئ للفظة المكررة أن تستقرَّ في مكانها من التركيب دون ثقل أو تنافر ، وبحيث تكون طبيعة السِّياق داعية إلى ذلك .

ففي مجال الغزل والنسيب قد يكرر الشاعر اسمًا على جهة التشوّق والاستعذاب ، كقول امرئ القيس :

دِيار لِسَلْمى عافيات بِذي خالِ
أَلَحَّ عَلَيْها كُلُّ أَسْحَمَ هَطّالِ

وَتَحْسَبُ سَلْمى لا تَزالُ كَعَهْدِنا
بِوادي الخزامى أو عَلى رَأسِ أَوْعالِ

وَتَحْسَبُ سَلْمى لا تَزالُ تَرى طَلا
مِنَ الوَحْشِ أَوْ بيضاء بِمَيْثاءَ محلال

ليالي سلمى إِذْ تُريكَ منضدًا
وَجيداً كَجيدِ الرِّيم لَيْسَ بِمِعْطالِ

وقد يكون التكريرُ على سبيل التنويه والإشارة إليه كقول أبي الأسد :

وَلائِمَة لامَتْكَ يا فَيْضُ في النَّدى
فَقُلْتَ لَها هَلْ يَقْدحُ اللَّوْمُ في البَحْرِ

أَرادَتْ لِتَثْني الفَيْضَ عَنْ عادَةِ النَّدى
وَمَنْ ذا الَّذي يَثْني السَّحابَ عَنِ القَطْرِ

كَأَنَّ وُفودَ الفَيْضِ في كُلِّ بَلْدَةٍ
مَواقعُ ماءِ المُزْنِ في البَلَدِ القَفْرِ

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ١ ، ص ٤٠٤ ، ٤٠٥ .

وقد يكون على سبيل التقرير والتوبيخ ، كقول بعضهم :

إلى كَمْ وَكَمْ أشْياء مِنْكُم تريبُني   أغَمِّضُ عَنْها لَسْتُ عَنْها بِذي عَمى

أو التعظيم ، كقول الشاعر :

لا أرى المَوْت يَسْبِقُ المَوْتَ شَيْءٌ   نَغَّصَ المَوْتُ ذا الغِنى وَالفَقيرا

أو التَّهديد والوعيد ، كقول الأعشى ليزيد بن مسهر الشيباني :

أبا ثابِتٍ لا تَعْلَقَنْكَ رِماحُنا   أبا ثابِتٍ أقْصِرْ وَعِرْضُكَ سالِمُ

وَذَرْنا وَقَوْمًا إنْ هُمُ عَمَدوا لَنا   أبا ثابِتٍ وَاقْعُدْ فَإنَّكَ طاعِمُ

أو التوجع كقول مُتَمِّم بن نُوَيْرَة :

وَقالوا أتَبْكي كُلَّ قَبْرٍ رَأيْتَهُ   لِقَبْرٍ ثَوى بَيْنَ اللِّوى فَالدَّكادِكِ

فَقُلْتُ لَهُمْ : إنَّ الأسى يَبْعَثُ الأسى   دَعوني فَهَذا كُلُّهُ قَبْرُ مالِكِ

ويقع التكرار في الهجاء على سبيل الشهرة وشدة التوضيعْ بالمهجُوّ ، كقول ذي الرُّمَّة يهجو المري :

تسمى امْرَأَ القَيْسِ بْنَ سَعْدٍ إذا اعْتَزَتْ

وَتَأبى السِّبالُ الصُّهْبُ والأُنُفُ الحُمْرُ

وَلَكِنَّما أصْلُ امْرِئِ القَيْسِ مَعْشَرٌ

يَحِلُّ لَهُم لَحْمُ الخَنازِيرِ وَالخَمْرُ

نِصابُ امْرِئِ القَيْسِ العَبيدُ وأرْضُهم

مَمَرُّ المَساحَى لا فَلاةٌ ولا مِصْرُ

تخلّى إلى القفرِ امرؤ القيس إنّهُ
سواءٌ على الضيّفِ امرؤ القيْسِ والقفر
تُحِبُّ امرؤ القيْسِ القِرى أنْ تَنالَهُ
وتأبى مقاريها إذا طَلَعَ الفَجْرُ
هَلِ النّاسُ إلا ، يا امْرأَ القيْسِ ، غادِرٌ
وَوافٍ وَما فيكُم وَفاءٌ ولا غَدْرُ

أو على سبيل الازدراء والتهكم ، كقول حمّاد عَجْرَد لابن نوح وكان يتعرّب :

يا ابْنَ نوحٍ يا أخا الْحِلْـ ـس ويا ابْنَ القتب
وَمَنْ نَشا والِدُهُ بيْنَ الربا والكثب
يا عربي يا عربي يا عربي يا عربي [1]

وإذا لم يكن هناك مطلبٌ دلالي وراء التكرير فإنه يدخل في دائرة (المعيب) ، كقول ابن الزيات :

أ تَعْزِفُ أمْ تُقيمُ عَلى التّصابي فَقَدْ كَثُرَتْ مِنّا قِلّةُ العِتابِ
إذا ذُكِرَ السلُوُّ عَنِ التّصابي نفرتَ مِن اسْمِهِ نَفْرَ الصعابِ
وَكَيْفَ يُلامُ مِثْلُكَ في التّصابي وأَنْتَ فَتَى المجانَةِ وَالشّبابِ
سَأعزِفُ إنْ عزفْتَ عَن التّصابي إذا ما لاحَ شَيْبٌ بِالغُرابِ
أ لَمْ تَرَني عدلْتُ عَن التّصابي فَأغْرَتْني الملامَةُ بِالتّصابي

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ٥٩–٦٣ .

« فملأ الدنيا بالتصابي على التصابي ، لعنه الله من أجله ، فقد برد به الشعر ، ولا سيما وقد جاء به كله على معنى واحد من الوزن ، لم يعدُ به عروض البيت .»[١]

وبجانب هذه السياقات الدلالية للتكرير يجعل أبو هلال له فائدة أخرى هي التوكيد بالنسبة للمتلقي ، وقد جاء منه في القرآن وفصيح الشعر شيء كثير ، فمن ذلك قوله تعالى : ﴿ كَلا سَوْفَ تَعْلَمون . ثُمَّ كَلا سَوْفَ تَعْلَمون ﴾ وقوله تعالى : ﴿ فإنَّ مَعَ العُسْرِ يُسْرا . إنَّ مَعَ العُسْرِ يُسْرا ﴾ فيكون التوكيد كما يقول القائل : ارم ارم ، واعجل اعجل . وقد قال الشاعر :

كَمْ نِعْمَةٍ كانَتْ لكُمْ   كَمْ كَمْ وكَمِ

وقال آخر :

هَلا سَأَلْتَ جُموعَ كِنْدَةَ   يَوْمَ وَلَّوا أَيْنَ أَيْنا[٢]

وعلى الرغم من ذلك نجد لأبي هلال رأيًا مطلقًا يعيب فيه التكرير إذا كان بكلمة واحدة ، وفي كلام قصير ، مثل قول سعيد بن حميد : (ومثل خادمك بين ما يملك ، فلم يجد شيئًا يفي بحقك ، ورأى أن تقريظك بما يبلغه اللسان ، وإن كان مقصرًا عن حقك ، أبلغ في أداء ما يجب لك .) فكرر (الحق) في المقدار اليسير من الكلام[٣].

ويبدو أنه أورد هذا الرأي في سياق تعديد المآخذ التي تطرأ على الصياغة

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ٦٢ . (٢) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ١٨٧ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٤٦ .

بشكل عام ، ثم لما بدأ يتناول التكرير كباب مستقلٍّ بنفسه أورد ما يستحسن منه وما يعاب بالنسبة لما يطرأ على الجُمْلة من طول أو قصر .

والملاحظ أن مسألة التكرار كانت مثارَ اختلاف في المؤلَّفات القديمة ، بين مؤيِّدٍ لها ونافر منها ، وربما كان ما أورده الجاحظُ في هذا المجال أساس هذه الآراء المتقابِلة ؛ فقد قَبِلَ من التكرار ما كان لضرورة المعنى وتقريره ، أو ما كان منه متصلا باحتياج المخاطب إلى التنبيه ، كما لاحظ أن ترداد الألفاظ ليس بعيٍّ ما لم يجاوز مقدارَ الحاجة ويخرج إلى العبث [(١)].

ولكن ضبط الحاجة إلى التكرار غير ممكن ؛ لأنه أمرٌ يتصل بأقدار السامعين ، ومن يحضر الحديث من العامة والخاصة [(٢)].

كما أورد الجاحظ من الروايات ما يفيد كراهية التكرار على إطلاقه . فقد روى أن ابن السماك كان يومًا يتكلم « وجارية له حيث تسمع كلامه ، فلما انصرف إليها قال لها : كيف سمعت كلامي ؟ قالت : ما أحسنه ، لولا أنك تكثر ترداده . قال : أردده حتى يفهمه من لم يفهمه . قالت : إلى أن يفهمه من لا يفهمه قد ملَّه من يفهمه . » [(٣)]

كما روي عن عباد بن العوام ، عن شعبة عن قتادة أنه مكتوب في التوراة : (لا يعاد الحديث مرتين) ، كما روي عن الزهري أن إعادة الحديث أشد من نقل الصخر [(٤)].

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ٣ ، ص ٣١٤ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، ج ١ ، ص ٩١ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ١٠٤ .

(٤) المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١٠٤ .

ويتّصل بهذا المستوى الصوتي خاصية الإيقاع التي اهتم لها البلاغيون من خلال مباحث البديع ، وقد رصدوا – في هذا المجال – الخواصّ الشّكلية لبعض ألوان الأداء التي تتكرر فيها إيقاعات لفظية ذات أنماط مختلفة منها :

التجنيس : وهو يمثل لونًا من ألوان التكرير على نحو من الأنحاء ، تتوارد فيه اللفظتان مع اختلاف مدلولهما ، وقد يصل التطابق التّكراريّ بين اللفظتين إلى حد الكمال في اللفظ والوزن والحركة ، وهو ما يقال له (التجنيس التام) كقوله تعالى : ﴿ وَيَوْمَ تَقومُ السّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمونَ ما لَبِثوا غَيْرَ ساعَةٍ ﴾ فإذا حدث اختلاف في أي من الأمور السابقة سمّي (ناقصًا) كقول الشاعر :

فَقُلْتُ لِلائِمي أقْصِرْ فَإني ... سَأَخْتارُ الْمَقامَ عَلى الْمُقامِ

فقد اختلفت الحركة في الكلمتين : (المقام – المقام) .

وقد يكون الاختلاف بالأحرف مع اتفاق الكلمتين في أصل الاشتقاق ، كقول جرير :

فَما زالَ مَعْقولاً عقالٌ عَن النَّدى ... وَما زالَ مَحْبوساً عَنِ المَجْدِ حابسُ

وقد لا يجمعهما الاشتقاق ولكن بينهما موافقة في الصورة كقول البُسْتي :

إذا مَلِكٌ لَمْ يكُنْ ذا هِبَهْ ... فَدَعْهُ فَدَوْلَتُهُ ذاهِبَهْ

وقد يتمثل التجنيس في عكس الدلالة بالاعتماد على الألفاظ نفسها مع فارق في بعض الأحرف كقول الأضبط :

قَدْ يَجْمَعُ المالَ غيْرُ آكلِـهِ ... ويَأْكُلُ المالَ غَيْرُ مَنْ جَمَعَه

ويَقْطَعُ الثَّوْبَ غيْرُ لابِسِـهِ ... ويَلْبَسُ الثَّوْبَ غَيْرُ مَنْ قَطَعَه

وقول الشريف الرَّضيّ :

أسفٌ بِمَنْ يطيرُ إلى المعالي ... وَطارَ بِمَنْ يسفُّ إلى الدَّنايا (١)

الترصيع : وهو يمثّل نمطًا تكراريا من حيث الإيقاع في الشعر والنثر ، تتساوى فيه ألفاظ الفصل الأول مع ألفاظ الفصل الثاني ، كقول الشاعر :

فَمكارِمٍ أوْلَيْتَها مُتَبَرِّعا ... وَجَرائِمٍ أَلْغَيْتَها مُتَوَرِّعا

وقول الخنساء :

حامي الحَقيقَةِ مَحْمودُ الطَّريقَةِ ... مَهْدِيُّ الخَليقَةِ نَفّاعٌ وَضَرّارُ

جَوّابُ قاصِيَةٍ جَـزّازُ ناصِيَـةٍ ... عَقّادُ أَلْوِيَةٍ لِلْخَيْلِ جَرّارُ (٢)

التسجيع : وهو يعتمد على خاصية الإيقاع الصوتيّ المرتبط بنهاية الجمل أو الفصول ، وقد عدَّ البلاغيون فيه كثيراً من الألوان التي تتكثّف فيها هذه الخاصية . فمنه أن يكون الجزآن متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر ، مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه كقول الأعرابي : « سنة جردت ومال جهدت ، وأيد جمدت ، فرحم الله من رحم ، وأقرض من لا يظلم . »

ومنه أن تكون ألفاظ الجزئين المزدوِجَين مسجوعة فيكون الكلام سجعًا في سجع ، وهو مثل قول النَّضر : « حتى عاد تعريضُك تَصْريحًا ، وتمريضُك تصْحيحًا . »

(١) العلوي : الطراز ، ج ٢ ، ص ٣٥٩-٣٧٢ .

(٢) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٣٧٣-٣٧٧ .

وقد يتكثف هذا الإيقاع عندما يلتزم المتكلم في السجع قبل حرف الروي ما لا يلزمه من مجيء حرف بعينه، أو حرفين، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ والطور . وكتاب مسطور ﴾ وقوله سبحانه: ﴿ والليل وما وسق . والقمر إذا اتسق ﴾ [1]

(ب) المستوى المكاني

ويتصل هذا المستوى بسابقه في احتفاظه بالقيمة الصوتية في الصياغة، مع إضافة الاهتمام بالبعد المكاني لها، من حيث كان هذا البعدُ مِعْوانًا على تنسيق عملية الإيقاع، بالإضافة إلى اتصاله بالدلالة النابعة من وضع اللفظة في مكان معيَّن من الصياغة، فيؤدي ذلك إلى تلوين هذه الدلالة ببعض القيم الفنية كتأكيدها أو تتميمها، أو تفريعها، وهي أمور تلعب دوراً بارزاً في الأداء الشعريٍّ على وجه الخصوص، وقد اهتم الدارسون القدامى برصد كثير من ألوان التعبير التي تتميَّز بمجيئها في مكان محدَّد من الصِّياغة، واعتبروا أن مثل ذلك يدل على سعة القدرة في أفانين الكلام، على أن بعض هذه الألوان قد يقتصر استعماله على الشعر، والآخر يرد استعماله في الشعر والنثر .

فمما يختص بالشعر (التصريع)، وهو في الشعر بمنزلة السجع في النثر، واتصاله بالدلالة يتمثل في إدراك المتلقي لنهاية البيت قبل كماله، أما اتصاله بالبعد المكاني فيتمثل في ورود اللفظتين المصرَّعتين في نهاية كل شطر من شطري البيت . وأكمل ألوان التصريع ما اعتبرت فيه اللفظة المصرَّعة بمثابة

---

(١) بدر الدين بن مالك : المصباح في علم المعاني والبيان والبديع . القاهرة، المطبعة الخيرية، ١٣٤١هـ . ص ٥٦ .

قفل المعنى في الشطر ، بحيث يستقل كلُّ شطر بمعنى قائم بنفسه ، كقول امرئ القيس :

أ فاطِمُ مَهْلاً بَعْضَ هَذا التَّدلُّلِ وَإنْ كُنْتِ قَدْ أزْمَعْتِ هَجرًا فأجْمِلي

وأقل ألوان التصريع ما تعلَّق فيه المِصْراعُ الأول على صفة يأتي ذكرها في أوَّل المِصْراع الثاني ، كقول امرئ القيس :

ألا أيُّها اللَّيْلُ الطَّويلُ ألا انْجَل بِصُبْحٍ وَما الإصْباحُ مِنْكَ بِأمْثَلِ [1]

وبقية الألوان تتصل بالأداء الشعري والنثري على سواء ، ومنها **(تشابه الأطراف)** ويتمثل فيه البعد المكاني في إعادة الشاعر لفظ القافية في أول البيت التالي لها ، أو أن يعيد الناثر القرينة الأولى في أول القرينة الثانية التي تليها ، كقوله تعالى : ﴿ ولكنَّ أكثر النّاس لا يَعْلَمون يَعْلَمونَ ظاهِراً مِنَ الحَياةِ الدُّنْيا ﴾ .

ومن الشعر قول ابن أبي الإصبع :

خليليَّ إنْ لَمْ تَعْذراني في الهَوى ولَمْ تَحْمِلا عَنّي الهَوى فَدَعاني

دَعاني إلَيْهِ الحُبُّ فالحُبُّ آنفًا دَعاني قَلْبي إذْ دَعاهُ جَناني

جَناني في سُكْرٍ فَلا رَعْيَ عِنْدَهُ بِكأسٍ بِها ساقي الغَرام سَقاني

و **(رد العجز على الصَّدر)** وقد جعله ابن الأثير ضربًا من التجنيس [2] ، وبالنظر إلى البعد المكاني لهذا اللون من الأداء نجد أن ابن المعتز يجعله على ثلاثة أقسام :

---

(١) ابن الأثير :المثل السائر ، ج ١ ، ص ٣٣٨–٣٤١ .

(٢) المرجع السابق ، ج١ ، ص ٣٤٧ .

الأول : ما توافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول ، كقول الشاعر :

إذا ما الأمْرُ كانَ عَرَمْرَمًا   في جيش رأى لا يفل عرمرم

الثاني : ما توافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول ، كقول الشاعر :

سَرِيعٌ إلى ابْنِ العَمِّ يَشْتِمُ عِرْضَهُ   ولَيْسَ إلى داعي النَّدى بِسَرِيعِ

الثالث : يتمثل الالتزام بالبعد المكاني - فيه - بالنسبة للكلمة الثانية ، أما الأولى فليس لها مكان محدَّد داخل البيت ، كقول الشاعر :

عَميد بني سليم أَقْصَدَتْهُ   سِهامُ المَوْتِ وَهِيَ لَهُ سِهامُ [1]

ومنه قوله تعالى : ﴿ وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللهُ أَحَقُّ أَنْ تَخْشَاهُ ﴾ .

ويقترب من هذا اللون ما أسموه **(الإرصاد)** حيث تصبح قافية البيت أمرًا متوقَّعًا من خلال الصِّياغة السَّابقة عليها ، فإذا أنشد الشاعر صدرَ البيت - عُرِف ما يأتي في قافيته ، وأهمية هذه الطريقة في التركيب تضعف فيها خاصية الإيقاع ، وتزداد فيها عملية الترابط الدلالي ، بحيث يدلُّ الكلامُ بعضه على بعض ، اعتماداً على البعد المكاني لأجزائه ، ومن قول ابن نباتة السعدي مؤكداً ذلك :

خُذْها إذا أنشدت في القَوْمِ مِنْ طَرَبٍ   صدورُها عُرِفَتْ مِنْ قَوافيها

يَنْسى لَها الرَّاكِبُ العَجْلانُ حاجَتَهُ   ويُصْبِحُ الحاسِدُ الغَضْبانُ يُطْرِيها

---

(١) ابن المعتز : البديع ، ضمن كتاب ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي . القاهرة ، دار العهد الجديد للطباعة ، ١٩٥٨ . ص ٦٧٧ .

ومما قاله النّابغة على هذه الخاصية :

فِداءٌ لامْرِئٍ سـارَتْ إلَيْـهِ ... بِعِذْرَةِ رَبِّها عَمّي وَخالـي

ولَوْ كَفّي اليَمـينُ بَغَتْكَ خَونًا ... لأفْرَدْتُ اليَمـينَ عَنِ الشّمالِ

ومنه قـوله تعـالي : ﴿ فَمِنهُمْ مَنْ أرْسَلْنا عَلَيْهِ حـاصِبًا ، وَمِنْهُمْ مَنْ أخَذَتْهُ الصَّيحَةُ ، وَمِنْهُم مَنْ خَسَفْنا بِهِ الأرْضَ ، وَمِنْهُم مَنْ أغْرَقْنـا ، وَمـا كـانَ اللهُ لِيَظْلِمَهُمْ ولَكِنْ كانوا أنْفُسَهُمْ يَظْلِمون ﴾ (١)

وتبدو أهميـة البعد المكاني فيمـا أسموه (**ترديد الحَبْك**) الذي يقـوم على بناء تراكيب متتـالية ، تردد فيها كلمة من الجملـة الأولى في الثانية ، وكلمة من الثـالثـة في الـرابعـة بحيـث تكون كلٌّ جـملتـين في قسم ، والجـملتـان الأخيرتان غير الجملتين الأوليين في الصورة ، كقول زهير :

يَطْعَنُهمْ ما ارْتَمَوْا حَتّى إذا اطَّعَنوا

ضارَبَ حَتّى إذا ما ضارَبوا اعْتَنَقا (٢)

ويمكن أن نلحـظ في البـعـد المكانـي مـا يؤدي إلى تشابك الدلالـة ، من خلال التكرار اللفظي في (المشاكلة) التي تقوم علي ذكر الشيء بلفظ غيره ؛ لوقوعه في صحبته تحقيقًا أو تقديرًا .

ومن الأول قوله تعالى : ﴿ وَجَزاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُها ﴾ ، وقول الشاعر :

قالوا اقْتَرِحْ شَيْئًا نُجِدْ لَكَ طَبْخَهُ ... قُلْتُ اطْبُخوا لي جُبَّةً وَقَميصا

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٣ ، ص ٢٠٦-٢٠٧ .

(٢) ابن أبي الإصبع المصري : تحرير التحبير ، تحقيق حفني شرف . القاهرة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية . ج ٢ ، ص ٢٥٣ .

ومن الثاني قوله تعالى : ﴿ صِبْغَةَ اللَّهِ ﴾ وهو مصدر مؤكد منتصب ، والمعنى (تطهير الله) ؛ لأن الإيمان يطهّر النفوس ، والأصل : (صبّغنا الله بالإيمان صِبْغة) فجيء بلفظ (الصبغة) للمشاكلة ، وإن لم يكن قد تقدم لفظ (الصّبغ) لقرينة الحال [1].

وتتمثل في (المجاورة) طبيعةُ البعد المكاني حتى من خلال التسمية التي اطلقت عليها ، وقد عرّفها أبو هلال بأنها : « تردّد لفظتين في البيت ، و وقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريبًا منها ، من غير أن تكون إحداهما لَغْوًا لا يحتاج إليها ، وذلك كقول عَلْقَمَةَ :

وَمُطْعِمُ الغُنْمِ يَوْمَ الغُنْمِ مَطْعَمَةً   أَنّى تَوَجَّهَ وَالمَحْرُومُ مَحْرُومُ »

فقوله : « الغنم يوم الغنم مجاورة ، والمحروم محروم مثله . » [2]

وقد يمتد هذا التجاور إلى أكثر من كلمتين في مثل قول الشاعر :

كَأَنَّ الكَأْسَ في يَدِهِ وَفيهِ   عَقيقٌ في عَقيقٍ في عَقيقِ [3]

إن اللغة بهذه الاعتبارات تمثّل نظامًا خاصا يتصل بالأنسقة ، ويخضع لاعتبارات تتحكم في عَلاقاتها ، فهناك في الكلام تقوم بين الألفاظ علاقات تعتمد على البعد الزمني كخط مستقيم يحفظ التوازن في عملية الكلام . ولا يتم هذا التوازنُ إلا بتنزيل كل لفظة منزلتها من الصّياغة ، غير أن هناك طبيعة تجاوريّة تهيئ لبعض الألفاظ أن تستقرّ في مكان محدّد ، عن طريقه تتلوّن الدلالة بطبيعة إيقاعية مميّزة ، ولا يمكن أن تنفصلَ هذه الطبيعة عن

---

(١) الخطيب القزويني : الإيضاح لمختصر تلخيص المفتاح . ط٢ القاهرة ، مكتبة صبيح . ص ٢٥١ ، ٢٥٢ . (٢) أبو هلال : الصناعتين ، ص ٤٠١ . (٣) المرجع السابق ، ص ٤٠٢ .

وعي المبدِع وقصده ؛ ذلك أن الأمرَ الذي يدعوه إلى تقديم صياغته على نحو معيَّن قد يتصل بزمن الصِّياغة ، فيسمّى (الحال) ، وقد يتصل بمحلّها فيسمّى (المقام) ، والمقام يتصل بالعلاقة التّجاوريّة بين الكلمات ؛ ولهذا قال البلاغيون : إن لكل كلمة مع صاحبتها مقامًا [1] ، ويتأكد هذا المقام باتّصال الصِّياغة بالسياق ، وهو ما يبرز خصوصية هذه الصياغة من خلال المستوى الصّوتي لها وربطه بالمستوى الدّلالي ، مع الأخذ في الاعتبار بالبعد المكاني وما يضفيه من فنية تؤكّد شاعريّة الصياغة ، أو تؤكّد جمالية التعبير النّثري .

ولا شك أن هذا البعد المكانيّ يقودنا إلى ما تميزت به العربية من عناصر ترتيبية بالنسبة لمفرداتها ، وأن هناك رتبًا محفوظة لكثير من هذه العناصر ، ويعتمد العمل الإبداعي على تجاوز هذه الرُّتب ، وتحريك الألفاظ من أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى جديدة تمثل نوعًا من العدول عن النّمط المألوف ، أو انتهاكًا للأداء العادي . وبقدر ما ينجح المبدع في تجاوز هذه الإطارات المحدّدة – بقدر ما يساهم في تأكيد الخواص الجمالية للصِّياغة الأدبية ، وقياس قوة هذا (الانتهاك) هو الذي يحدّد لنا السِّمة الأساسية لمبدع بعينهِ ، أو لزمن معيَّن ، أو لنوع أدبي محدَّد .

(جـ) المستوى التركيبي :

نشأ النقد العربي القديم – في مجمله – في ظل البحث اللُّغوي واتصاله بالدراسات القرآنية ، وقد أسلمت طبيعة البحث النقدي قيادَها للنحاة واللُّغويين يصرِّفونها كيف شاءوا وكيف شاءت لهم مقاييس النحو واللغة . ونما أساس البحث النَّحْوي من خلال اللفظ المفرد وكيفية وقوعه في

(١) السكاكي : مفتاح العلوم . بيروت ، دار الكتب العلمية . ص ٨٣ .

التركيب ، وما يجري عليه من تغير في آخره ، وما يتبع هذا التغير من إفراز دلالي يتصل أساسًا بالمعنى النَّحْوِيّ .

وانطلاقًا من دائرة المعنى النَّحْوي المحدود ، حاول بعض الدارسين أن يفيدوا من الإمكانات التَّركيبية في اللغة برصد الخواص الشَّكْلية التي تصيب الجملة ووصفها بدقة ، ثم الخروج من ذلك بما يصيب الدلالة من تغيُّر بتعميمها أو تخصيصها ، بوضوحها أو تعقيدها ، إلى آخر هذه المسائل التي حظيت باهتمامات الدارسين القدامى . وكان ذلك وسيلة فعّالة إلى الاتصال بالأغراض العامة التي يمكن أن تفاد من خلال رصد الخواص الجزئية لنص معيَّن ، وأصبحت الخبرة بهذه الخواص هي خبرة – في الوقت نفسه – بالأغراض ، أو الدلالات الواسعة الشاملة .

ولا شك أن الاهتمام بالناحية التركيبية في الصياغة يرجع أصلا إلى المعنى النَّحْوي الذي يمثِّل أحد الأقسام الوظيفية للمعنى اللُّغوي العام ، ولا شك أيضًا أن مستويات الدِّراسة اللُّغوية تتعاون فيما بينها على إفراز المعنى الذي عن طريقه تتم عملية التواصل في مستواها العاديّ المألوف ، ولكن عندما نبتعد عن هذا المستوى إلى مجال الإبداع الفني فإننا نجد إهمالا لوظيفة الصيغ داخل التركيب ، ونجد اهتمامًا مقابلا بمسبِّبات هذه الوظيفة ، وبمعنى آخر نجد تركيزًا على المسبِّبات التي جعلت من هذه الكلمة (فاعلا) أو (مفعولا) ، إلخ .

ويبدو أن الاهتمام بهذه الناحية هو الذي ميَّز رجلا كعبد القاهر الجرجاني في منهجه النَّحْويّ لتحليل النص الأدبي ، ولذا نبَّه الرجل على غلط الناس في فهم النحو وقَصْره على الإعراب ، ذلك أنه لا يعد من

الوجوه التي تظهر بها المزية ؛ لأن العلم به مشترك بين العرب كلهم ، وليس هو مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه الروية ، وإنما الذي تقع الحاجة إليه هو ما يوجب الفاعلية للشيء ، إذا كان إيجابها عن طريق المجاز مثلا ، كقوله تعالى : ﴿ فما رَبِحَتْ تِجارَتُهُمْ ﴾ وأشباه ذلك بما يجعل الشيء فيه فاعلا على تأويل يدق ، وهذا ليس علماً بالإعراب ولكن بالوصف الموجب للإعراب [1].

وتتصل طبيعة المستوى التركيبي بما أطلق عليه القدماء كلمة (التأليف) ، وحُسْن هذا التأليف هو (الفصاحة) [2] ، وقد أشار سيبويه إلى أن مدار الكلام على تأليف العبارة وما يتعاوَرها من استقامة أو إحالة ، ومن صدق أو كذب ، ومن حسن أو قبح ، فالكلام – عنده – مستقيم حسن ، ومستقيم كذب ، ومستقيم قبيح ، وما هو محال كذب .

« فأما المستقيم الحسن فقولك : أتيتك أمس وسآتيك غداً . وأما المحال فأن تنقضَ أول كلامك بآخره فتقول : أتيتك غداً ، وسآتيك أمس . وأما المستقيم الكذب فقولك : حملت الجبلَ ، وشربت ماءَ البحر ، ونحوه .

« وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه ، نحو قولك : قد زيد رأيت ، وكي زيدا يأتيك ، وأشباه ذلك .

« وأما المحال الكذب فأن تقول : سوف أشرب ماء البحر أمس .» [3]

وترتبط طبيعة التأليف بأجناس الكلام ، وجميعها يحتاج – عند أبي

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٦٢ ، ٣٦٣ . (٢) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٨٥ .

(٣) سيبويه : الكتاب ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون . بيروت ، دار القلم ، ١٩٦٦ . ج ١ ، ص ٢٥ ، ٢٦ .

هلال – إلى حسن التأليف الذي يزيد المعنى وضوحًا وشرفًا ، أما سوء التأليف ورداءة الرصف والتركيب فإنها تؤدي إلى التعمية ، وإذا كان المعنى ساميًا ورصف الكلام رديا ، لم يوجد له قبول ، وإذا كان المعنى وسطًا ورصف الكلام جيدًا ، كان أحسن موقعًا وأطيب مستمعًا ، فهو بمنزلة العِقْد ، إذا جُعلت خَرَزة منه إلى ما يليق بها – كان رائعًا ، وإذا اختل النظم فضُمَّت الحبَّة منه إلى ما لا يليق بها قلَّ قَدْرُهُ . وحسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها ، وتُمكَّن في أماكنها ، ولا يستخدم فيها التقديم والتأخير والحذف والزيادة إلا بحيث لا يفسد الكلام ، ولا يعمي المعنى ، وبحيث تضم كل لفظة إلى شكلها ، وتضاف إلى لِفْقِها [(١)] .

ويبدو مفهومُ التأليف هنا قريبًا من مفهوم النظم عند الجرجاني ؛ ذلك أن عبد القاهر قد ساوى بين الأمرين ، ففي حديثه عن إعجاز القرآن يؤكِّد أنه يرجع إلى « النظم والتأليف ؛ لأنه ليس من بعد ما أبطلنا أن يكون فيه إلا النظم ، وإذا ثبت أنه في النظم والتأليف ، وكنا قد علمنا أن ليس النظم شيئًا غير توخّي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم ، وأنا إن بقينا الدهر نجهد أفكارنا حتى نعلم للكلمة المفردة سِلْكًا ينظمها ، وجامعًا يجمع شملها ويؤلفها ، ويجعل بعضها بسبب من بعض ، غير توخي معاني النحو وأحكامه فيها – طلبنا ما كل محال دونه .» [(٢)]

وبهذا الإدراك للمستوى التركيبي يتجاوز الجرجاني حدودَ اللفظة المفرَدة ، بل يكاد لا يعطيها من الأهمية إلا بمقدار دورها في خَلْق النظم ، ذلك أن اللفظة لا تتميز بحُسْن ذاتي ، وإنما يتحقق لها ذلك من خلال

---

(١) أبو هلال : الصناعتين ، ص ١٥٤ .
(٢) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٦٠ .

التركيب ، ومن هنا يرفض الجرجاني أن يكون النظم نظم الألفاظ ؛ لأنه ليس للفظ من حيث هو لفظ مَزِيَّة ، وإنما تكون المزية حين تأتي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلمات [١] .

وعلينا أن نُنَبِّه هنا إلى فارق دقيق وضعه عبد القاهر بين الضمّ والتعليق ؛ ذلك أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلمات ، وإنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة ، والمض لا يصحّ أن يُرادَ به مجرّد النطق باللفظة بعد اللفظة من غير اتصال يكون بين معنييهما ؛ لأنه لو جاز أن يكونَ لمجرَّد ضم اللفظ إلى اللفظ تأثيرٌ في الفصاحة لكان ينبغي إذا قيل (ضحك خرج) أن يحدث من ضمهما فصاحة ، وذلك باطل ، فلم يبق إلا أن يكون المعنى في ضم الكلمة إلى الكلمة توخي معنى من معاني النحو فيما بينهما [٢] .

وطبيعة التركيب تقتضي وضع الكلام على النحو الذي تتعلق فيه اللفظة بغيرها تعلّقًا نحْويا ، فالمقدرة الفنية للمبدع تتمثل في النظر إلى الوجوه التي تتصل بما يطرأ على الجملة من تغيُّر ؛ لأن هذا التغيُّر يتبعه بالضرورة تغيُّر في الدلالة ، فهناك فروق دقيقة بين قولنا : « زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق .» [٣]

كما تتمثل في النظر إلى خصوصية (الحرف) في أداء المعنى ، نحو أن نجيء بـ (ما) في نفي الحال ، وبـ (لا) في نفي الاستقبال ، وبـ (إن) فيما يترجح بين أن يكون ولا يكون ، وبـ (إذا) فيما عُلِم أنه كائن .

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٦١ . (٢) المرجع السابق ، ص ٣٩٤ ، وقراءة الشيخ شاكر . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٤ . ص ٣٩٤ . (٣) المرجع السابق ، ص ١١٧ .

ويمتد هذا النظر إلى ترابط الجملتين وتعلّق إحداهما بالأخرى ، فيعرف موضع الفَصْل من الوَصْل ، وموضع الوصل (بالواو) من موضع (الفاء) ، من موضع (ثم) ، وموضع (أو) من موضع (أم) ، وموضع (لكن) من موضع (بل) .

كما يمتد إلى طبيعة النوع في التعريف والتنكير ، والرُّتبة في التقديم والتأخير ، والحذف والتكرار ، والإضمار والإظهار [١] .

وعلى هذا يتمثَّل فسادُ المستوى التركيبيّ في المعاملة على غير الأوجه السابقة ، من مثل قول المتنبي :

الطِّيبُ أنْتَ ، إذا أصابَكَ طيبُهُ   وَالماءُ أنْتَ إذا اغْتَسَلْتَ الغاسِلُ

وقوله :

وَفاؤُكُما كَالرَّبْعِ أَشْجاهُ طاسِمُهْ   بِأَنْ تُسْعِدا وَالدَّمْعُ أَشْفاهُ ساجِمُهْ

وقول أبي تمام :

ثانية في كَبِدِ السَّماءِ ، ولَمْ يكُنْ   كَاثْنَيْنِ ثانٍ ، إذْ هُما في الغارِ

وقوله :

يدي لمن شاء رهن لَمْ يَذُقْ جرعا   مِنْ راحتَيك دَرى ما الصّاب والعَسَل

فالفساد هنا راجع إلى سوء التأليف ، والخلل يعود إلى ما تعاطاه الشاعر على غير الصواب في التقديم والتأخير ، والحذف والإضمار ، أو غير ذلك مما ليس له أن يصنعه ، وما لا يسوغ ولا يصح على أصول النحو [١] .

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ،ص ١١٧ ، ١١٨ .

وطبيعة المستوى التركيبي تتصل باللغة والنظام الذي يحكمها ، ونظام مفرداتها الذي له أصول في تجاور بعض المفردات ، وارتباطها بموضع معين في الصياغة ، ثم ارتباطها بسياق محدَّد ترد فيه ، ولكن عندما يقدِّم المبدع عملا فنيا فإنه لا يحافظ على كل ذلك ، وإنما يحاول تجاوزه لخلق مستويات في الأداء ترتبط به وتنمُّ عليه . وقد لاحظ القدماءُ ذلك من خلال مقولتهم الدقيقة : (لكل مقام مقال ، ولكل كلمة مع صاحبتها مقام) وكان ذلك وراء أروع مباحثهم حول الصِّياغة وربْطها بسياقات محدَّدة تحسن فيها وتجود .

وأصبح من أهم مقاييسهم (مناسبة الكلام لما يليق به) أي مقتضى الحال « فإن كان مقتضى الحال إطلاق الحكم فحسن الكلام تجريده من مؤكدات الحُكْم ، وإن كان مقتضى الحال بخلاف ذلك فحُسْن الكلام تحليه بشيء من ذلك بحسب المقتضى ضعفًا وقوة ، وإن كان مقتضى الحال طي ذِكْر المسند إليه ، فحسن الكلام تركه ، وإن كان المقتضى إثباته على وجه من الوجوه المذكورة ، فحسن الكلام وروده على الاعتبار المناسب ، وكذا إذا كان المقتضى ترك المسند ، فحسن الكلام وروده عاريًا عن ذكره ، وإن كان المقتضى إثباته مخصصًا بشيء من التخصيصات ، فحسن الكلام نظمه على الوجوه المناسبة من الاعتبارات المقدَّم ذكرها ، وكذا إن كان المقتضى عند انتظام الجملة مع أخرى فَصْلها أو وَصلها والإيجاز معها أو الإطناب ، أعني طيَّها عن البين ولا طيها ، فحسن الكلام تأليفه مطابقًا لذلك .» [٢] في هذه الفقرة السابقة يُجْمل السكاكي مقتضيات الأحوال التي ترد فيها أنواعُ

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١١٩ . (٢) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٣ .

الصّياغة بما تحويه من خواصّ تركيبية في الجملة .

واللغة بهذه الاعتبارات تمثّل نظامًا يتصل بالأنسقة الخاصة ، وتخضع لاعتبارات تتحكّم في علاقاتها .

ومن المؤكد أن (المقام) يمثّل أساس الدلالة ، وافتقاده يؤدي إلى ورود مفردات متناثرة لا تحكمها علاقة ما ؛ لأنها لم ترتبط بمقام يربط بين عناصرها ، وعلى هذا فإن أي عملية تحليلية للصياغة لن تكون مُجْدِية ؛ لأنه من الضروري تصوّر المقام حالة القيام بهذا التحليل ، ومع تصور هذا المقام تأخذ الصياغة أشكالا متمايزة في حركتها التركيبية ، حيث تمتد هذه الحركة في شكل أفقيٍّ أحيانًا ، وفي شكل رأسيٍّ أحيانًا أخرى ، وقد تأخذ عمقًا موضعيا أحيانًا ثالثة . وقد يكون للتركيب أثرُه الدلاليُّ من خلال حضور بعض عناصره أو غيابها ، بل إن هذا الغياب قد يكون أكثر إفرازًا للدلالة من الحضور ، كما أن طبيعة التحول التي تطرأ على خصائص الجزئيات تترك – هي الأخرى – علامات دلالية ذات أهمية بالغة ، وهذه الأمور في مُجْمَلِها تمثل البعد الأساسيَّ لعناصر التركيب في الصياغة الأدبية.

الفصل الثاني

الحركة الأفقية

لقد كانت المنجَزاتُ البلاغية والنقدية في المستوى التركيبي ذات قدرة فعّالة على إعطاء الصياغة صِبْغتها الجمالية ، وهي أمور يلمسها دارس الأدب عمومًا ، ودارس الشعر على وجه الخصوص ؛ فالمواد التركيبية في البنية المورفولوجية أكدت شاعرية هذه المنجَزات ، وقلّما اعترف بذلك النقاد المحدَثون ، بل ربّما أهملوها تمامًا ، على الرغم من أن الحركة الإبداعية تؤكّد في كل مرحلة أهميتها ، فلا يمكن أن يكون هناك إبداعٌ إلا حيثما يوجد تفكير عميق في الطبيعة التركيبية للغة ، وإلا حيثما يوجد خَلْقٌ جديد لهذه التركيبات . وتمثّل الحركة الأفقية للصياغة محوراً من محاور الخَلْق اللُّغوي ، يعمل بشكل أساسي على تحطيم الإطار الثابت للأسلوب ، ولقوانين اللغة ، وقواعد الكلام .

ومع إقرارنا بأن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها ، يمكن أن نجد فيما تركه لنا النحاة بعض الرتب المحفوظة التي يمثل الخروجُ عليها نوعًا من (الانتهاك) لما هو مألوف ، أو نوعًا من الابتعاد النسبي عن القاعدة التي تضبط المعنى من خلال موضع اللفظة في التركيب ، وكثيرا ما يكون المعنى محكومًا بالصلة بين الكلمات ، وأهمية المعنى تأتي من أهمية موقع الكلمة . وتحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام ، أو إلى الخلف يساعد مساعدة

بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي ، وربما لهذا وجدنا لمبحث (التقديم والتأخير) أهمية خاصة في الدراسات القديمة ، وهذه الأهمية تأتي من الرَّصد الشَّكْلي لألوان هذا الأداء في الإبداع الأدبي ، حتى إنه من البديهي أن نقول بأن النِّتاج الأدبي كله لا يخلو من هذه الظاهرة التعبيرية .

وقد تنبَّه سيبويه لهذه الظاهرة قديمًا وأشار إلى ما لها من أثر دلاليٍّ عند حديثه عن الفاعل الذي يتعداه فِعلُه إلى مفعوله ، حيث يكون التقديم لما يكون بيانه أهم وأولى [1] . ويستمر الرجل في تدقيق ألوان الأداء التي تتميز بهذه الخاصية مراعيًا أنها تكون لغير البيان والأهمية ، كأن تكون لتنبيه المخاطب وتأكيد الكلام ، وقد نقل عنه ذلك عبد القاهر ، فسيبويه يقول : « فإذا بنيت الفعل على الاسم قلت : زيد ضربته ، فلزمته الهاء ، وإنما تريد بقولك مبني عليه الفعل أنه في موضع منطلق إذا قلت : عبد الله منطلق ، فهو في موضع هذا الذي بني على الأول وارتفع به ، فإنما قلت عبد الله فنبهته له ، ثم بنيت عليه الفعل ورفعته بالابتداء .» [2]

ويذكر عبد القاهر هذا الأثر الدلاليَّ في تعليقه على قول الشاعر :

هم يفرشون اللبد كل طمرة وأجرد سباح يبذ المغالبا

« لم يرد أن يدعي لهم هذه الصفة دعوى من يفردهم بها وينص عليهم فيها ، حتى كأنه يعرّض بقوم آخرين فينفي أن يكونوا أصحابها ، هذا محال وإنما أراد أن يصفهم بأنهم فرسان يمتهدون صَهَوات الخيل ، وأنهم يقتعدون الجِيادَ منها ، وأن ذلك دأبهم ، من غير أن يعرض لنفيه عن غيرهمْ ، إلا أنه

(١) سيبويه : الكتاب ، ج ١ ، ص ٣٤ . (٢) المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٨١ .

بدأ بذكرهم لينبّه السامع لهم ، ويعلم بديا قصده إليهم بما في نفسه من الصِّفة ؛ ليمنعه بذلك من الشك ، ومن توهم أن يكون قد وصفهم بصفة ليست هي لهم .» [١]

ومن خلال هذه الملاحظات التي أبداها النحاة ، أقام البلاغيون مبحث التقديم والتأخير باعتبار اختصاصه بدلالة الألفاظ على المعاني ، بحيث لو أخِّر المقدَّم أو قُدِّم المؤخَّر لتغير المعنى ، وطبيعة القسمة اقتضت وجود ضربين في هذا اللون من الأداء ، أحدهما : يكون التقديم فيه هو الأبلغ ، والآخر : يكون التأخير فيه هو الأبلغ [٢] . واعتماداً على ما للصياغة من موقع مكاني ، يكون التقديم عن هذا الموقع أبلغ في مثل تقديم المفعول على الفعل ، وتقديم الخبر على المبتدأ ، وتقديم الظرف أو الحال أو الاستثناء على العامل .

وليس ذلك أمراً محتَّماً في كل تقديم ورد في موضعه ، بل إن السياق قد يقتضي الحفاظ على تلك الأبعاد المكانية للصياغة ، ما دام المعنى المفاد قد وضح من خلالها وأدى إلى عملية التوصيل بشكلها المكتمل ، فالترتيب ينبغي أن يكون صحيحاً « فتقدم ما كان يحسن تقديمه ، وتؤخر منها ما يحسن تأخيره ، ولا تقدّم منها ما يكون التأخير به أحسن ولا تؤخر ما يكون التقديم به أليق .» [٣]

فإذا حدث تحريكٌ لبعض جزئيات التركيب على غير ذلك النحو فسد

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٥٧ ، ١٥٨ .
(٢) ابن الأثير: المثل السائر ، ج ٣ ، ص ٢١٦–٢١٧ .
(٣) أبو هلال : الصناعتين ، ص ١٤٥ .

المعنى ، وتعقَّدت الدلالة كقول بعضهم :

يَضْحَكُ مِنْها كُلُّ عُضْوٍ لَهـا   مِنْ بَهْجَةِ العَيْشِ وَحُسْنِ القوامِ

تَرْفلُ في الـدَّارِ لَهـا وفـــرَةٌ   كوفـرَةِ المُلْطِ الْخَليـعِ الغُـــلامِ

« كـان ينبغي أن يقـول : كـوفرة الغـلام الملط الخليع ، أو الغـلام الخليع الملط .» (١)

وقد اعتبر ابن الأثيـر كل تقديم في غير موضعه (مُعاظَلَة) كـتقديم الصفة أو ما يتعلق بها على الموصوف ، وتـقديم الصلة على الموصول ، وغير ذلك ، كقول بعضهم :

فَقد والشّك بين لي عناء   بِوَشْكِ فِراقِهِم صُرَد يَصيح

فإنه قـدم قوله (بوشك فراقـهم) وهو معـمول (يصـيح) و (يصيح) صـفة لصرد وذلك قبيح .

ومن ذلك تقديم خبر كأن عليها في قول الشاعر :

فَأصبَحَتْ بَعْدَ خط بَهْجَتها   كَأَنَّ قَفْراً رُسومها قَلَما

والأصل في هذا البيت « فـأصبحت بعـد بهجتـها قفـراً ، كأن قلمًا خط رسومها .» (٢)

ولكن يبدو أن ما أسماه ابن الأثير (معاظلة) كان لونًا من الأداء يعتمد فيه الشاعر على تحريك مفرداته من أماكنهـا الأصلية في هذا الخط الأفقي لهدف محدَّد ، بحـيث يؤدي إلى غاية دلالية مقـصودة ، وليس الأمر كـمـا نتصور

---

(١) أبو هلال : الصناعتين ، ص ١٤٥ .   (٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ٢٢٧ .

مجرد نقل عشوائي دون غاية تتصل بالمقاصد الواعية للمبدع ، وربما كان فيما ذكره ابن الأثير عن الفرزدق ما يؤكد ذلك ، فقد ذكر أن الفرزدق كان يستعمل التعاظل كثيرا « كأنه يقصد ذلك ويتعمده » .[1]

ومعنى هذا أن الفرزدق كان يعمد إلى ذلك وفي تصوره هدف يسعى إليه ، وإن لم يفطن لذلك ابنُ الأثير .

ولا شك أن الحركة الأفقية للصياغة كانت امتداداً لطبيعة قواعد ترتيب العناصر في اللغة ، ونظام الترتيب وما يطرأ عليه من تغيّر ، كان من أبرز سمات الصياغة الأدبية ؛ ذلك أن هذا التغيير ليس أمراً طارئًا ، وإنما أخذ طبيعة مطّردة جعلت منه محوراً رئيسيا لإبراز البنية الجمالية في الصياغة .

ولا يغيب عنا أن بعض ألوان التغيير قد تأتي من طبيعة التركيب النَّحْوي ولسبب من أسبابه ، فيفقد بذلك قدرته التأثيرية ، وينضاف إلى الترتيب الأصلي في عناصر الكلام .

وطبيعة الحركة الأفقية يمكن أن تتصل بلونين آخرين من ألوان الأداء الفني ، هما الاعتراض والزيادة ، فأولهما يعتمد على تحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل ، ويسلمنا إلى عملية تحريك للصياغة شبيهة بعملية التقديم والتأخير ، وثانيهما يتمثل أيضًا في إدخال عنصر زائد غير معترض به ، ولكنه على وجه من الوجوه ألحق تغييراً في الأماكن الأصلية للتركيب .

ويكاد البلاغيون يجمعون على أن الاعتراض يعتمد على تحريك الألفاظ

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ٢٢٩ .

من أماكنها الأصلية لكي تفسح المكان لعنصر جديد مفرد أو مركب [١] ودخول هذا العنصر يقطع الدلالة المتّصلة في التركيب الأُصلي ، ثم يعود التركيب إلى تمامه بعد دخوله فيتم المعنى في الكلام ، بحيث لو أسقط العنصر الدخيل لبقي الأول على حاله في الإفادة .

ويبدو اهتمام البلاغيين منصبا على ما يفرق بين الجيد والرديء لا ما يعلم به الجائز وغير الجائز ، فالثاني مجاله كتب النحاة وبحوثهم .

وقد لا يؤدي تحرك عناصر التركيب – في ذاته – إلى تغير في الإطار العام للدلالة ، وإنما تتأتى طبيعة التغير من خلال العنصر الدخيل المعترض به . وقد رصد الدارسون المجال التركيبيّ الذي يسمح بدخول المعترض به في سبعة عشر موضعًا ، بهدف تقوية المعنى وتسديده ، أو تحسينه [٢].

ومما ورد من ذلك قول امرئ القيس :

وَلَوْ أَنَّ ما أَسْعى لأَدْنى مَعيشَةٍ كَفاني – وَلَمْ أَطْلُبْ – قَليلٌ مِنَ المالِ
وَلَكِنَّما أَسْعى لِمَجْدٍ مُؤَثَّلٍ وَقَدْ يُدْرِكُ المَجْدَ المُؤَثَّلَ أَمْثالي

فتقديره : « كفاني قليل من المال ، فاعترض بين الفعل والفاعل بقوله (ولم أطلب) وفائدته تحقير المعيشة ، وأنها تحصل بغير طلب وعناء ،وإنما الذي يحتاج إلى الطلب هو المجد المؤثّل .» [٣]

وقد حاول التنوخي ربط هذا اللون في الحسن بطبيعة المتلقي أو المتكلم ، وكان تقديره للجملة المعترضة بناء على هذا الربط ، فزهير يقول :

---

(١) أبو هلال : الصناعتين ، ص ٣٨٥ ، وابن الأثير : المثل السائر . ج ٣ ، ص ٤٠ ، والتنوخي : الأقصى القريب ، ص ٥٨ . (٢) ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ج ٣ ، ص ٣٨٦ – ٣٩٣ . (٣) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٣ ، ص ٤٤ .

سَئِمْتُ تَكاليفَ الْحَياةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمانينَ حَوْلا – لا أبا لَكَ – يَسأَمِ

فاعترض بقوله (لا أبا لك) ، وهو في ذلك إما أنه يخاطب نفسه أو غيره ، فإن كان الخطاب لنفسه فهو توكيد للخبر ؛ لأنه يخاطب نفسه لمحبته للحياة مع علمه بالتعب ، وهو حسن ، وإن كان الخطاب لغيره ، فهو مما لا حاجة له إليه ، فلا يخلو من قبح [1] .

ومن هذا المنطلق كان على المبدع مراعاة موضع الاعتراض بحيث لا يؤدي اعتراضه إلى انغلاق المعنى أو فساده ، كقول الشاعر :

نَظَرْتُ وَشَخْصي – مَطْلَعَ الشَّمْسِ – ظِلُّهُ

إلى الغَرْبِ حَتّى ظِلُّهُ الشَّمْسَ قَدْ عَقَل

فقد أراد : نظرت مطلع الشمس وشخصي ظله إلى الغرب حتى عقل الشمس أي حاذاها ، وعلى هذا التقدير فقد فصل بمطلع الشمس بين المبتدأ الذي هو (شخصي) وخبره الجملة وهو قوله (ظله إلى الغرب) ، وأغلظ من ذلك أنه فصل بين الفعل وفاعله بالأجنبي ، وهذا وأمثاله مما يفسد المعاني ويورثها اختلالا [2] .

ولا شك أن التركيب الذي يحتوي على (الاعتراض) يفرز دلالته في شكلها المتجدد من خلال هذا الاعتراض ، وإن كان هذا لم يمنع البلاغيين من رصد سياقات محددة يرد فيها الاعتراض ويفيد إفادة محددة كالتنزيه في قوله تعالى : ﴿ وَيَجْعَلونَ للهِ الْبَناتِ – سُبْحانَهُ – وَلَهُمْ ما يَشْتَهون ﴾ فجملة (سبحانه) معترضة للمبادرة إلى تنزيه الله تعالى عما يجعلونه له من

(١) التنوخي : الأقصى القريب ، ص ٦٠ .
(٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٣ ، ص ٤٨ ، ٤٩ .

البنات ، وكالدُّعاء في قول أبي الطيب :

وَتَحتَقِرُ الدُّنيا احتِقارَ مُجَرِّبٍ — يَرى كُلَّ ما فيها – وَحاشاكَ – فانيا

والتنبيه في قول الشاعر :

وَاعلَمْ فَعِلْمُ المَرْءِ يَنْفَعُهُ — أنْ سَوْفَ يَأتي كُلُّ ما قُدِرا

وقد تعمل الجملة المعترضة على إعطاء أمر من الأمور التي يتضمنها التركيب نوعًا من التوكيد ، كقوله تعالى : ﴿ وَ وَصَّيْنا الإنْسانَ بِوالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهنًا عَلى وَهْنٍ وَفِصالُهُ في عامَيْنِ أن اشْكُرْ لي وَلِوالِدَيْكَ ﴾ فإنه لما أوصى بالوالدين ذكر ما تكابده الأم من المشاق في حمل الولد وفصاله ، وإنما خصها بالذكر دون الأدب ؛ لأنها تتكلف من أمر الولد ما لا يتكلفه .

وقد يأتي الاعتراض للاستعطاف كما في قول أبي الطيب :

وَخفوق قَلْبٍ لَوْ رَأَيْتِ لَهيبَهُ — – يا جَنَّتي – لَرأيتِ فيهِ جَهَنَّما

وقد يكون للتعظيم كما في قوله تعالى : ﴿ فَلا أُقْسِمُ بِمَواقِعِ النُّجوم . وَإنَّهُ لَقَسَمٌ لَوْ تَعلَمونَ عَظيم . إنَّهُ لَقُرْآنٌ كَريم ﴾ وذلك اعتراض بين القسم الذي هو (فلا أقسم بمواقع النجوم) وجوابه الذي هو (إنه لقرآن كريم) ، وفي هذا الاعتراض نفسه اعتراض آخر بين الموصوف الذي هو (قسم) وصفته التي هي (عظيم) وهو قوله (تعلمون) ، والإفادة التي تأتي من وراء ذلك هي تعظيم شأن المقسم به في نفس السامع .

وقد يكون لنوع من خصوصية المبالغة في المعنى المقصود ، كما في قوله تعالى : ﴿ وَإذا بَدَّلْنا آيَةً مكانَ آيَةٍ – وَاللهُ أعْلَمُ بِما يُنَزِّلُ – قالوا إنَّما أنْتَ مُفْتَرٍ بَلْ أكْثَرُهُمْ لا يَعلَمون ﴾ فقد اعترض بين (إذا) وجوابها ؛ لأن تقدير

الكلام : وإذا بدلنا آية مكان آية قالوا إنما أنت مفتر ، فاعترض بينهما بقوله تعالى : ﴿ واللهُ أعْلَمُ بِما يُنَزِّلُ ﴾ وفائدته إعلام القائلين (أنه مفتر) أن ذلك من الله وليس منه ، وأنه أعلم بذلك منهم .

ويبدو أن الأثر الدلاليّ الأشمل وراء الاعتراض يتمثل في أن حركة الصياغة بهدف إفساح المجال لما يعترض به ليست أمرًا متوقعًا ، فتكون الإفادة مثل الحسنة تأتي من حيث لا نرتقبها [1] .

ويكاد يقترب من الاعتراض ما أسموه (الاحتراس) حيث يكون الكلام موهمًا لخلاف المقصود فيؤتى فيه بما يدفع ذلك كقول طرفة :

فَسَقَى دِيارَكَ – غَيْرَ مُفْسِدِها – صَوْبُ الربيعِ وَدِيمَةٌ تَهْمي [2]

وتمثل (الزيادة) لونًا آخر من ألوان تحريك الصياغة أفقيا ، وهي تتشابه مع الاعتراض والاحتراس في أنها تسمح بإحلال عنصر دخيل على التركيب يقطع بين عناصره الأساسية ويحرِّكها من موضعها الأصيل إلى موضع جديد تستقر فيه ، فتتلون الدلالة ، ويتغير المعنى من خلال هذا التحريك .

وبما أن الزيادة معدودة من جملة الإطناب ، فإن تحقيق أمرها يقتضي البناء على شيء عرفي « مثل جعل كلام الأوساط على مجرى متعارفهم في التأدية للمعاني فيما بينهم ، ولا بد من الاعتراف بذلك مقيسًا عليه . » [3]

ولا شك أن للزيادة مقامات تستمد قوامها من مناسباتها بحيث تصادف موقعها المحمود ، فزيادة (لك) في قول الخضر لموسى عليه السلام في الكَرَّة

(١) الخطيب القزويني : الإيضاح ، ص ١٤٦–١٤٨ ، وابن الأثير : المثل السائر ، ج ٣ ، ص ٤٢ ، ٤٣ .
(٢) الخطيب القزويني : الإيضاح ، ص ١٤٤ .
(٣) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٢٠ .

الثانية : ﴿ أَلَمْ أَقُلْ لك ﴾ لاقتضاء المقام مزيد تقرير لما قد كان قدّم له من ﴿ إنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْرا ﴾ ، وكذلك قول موسى عليه السلام : ﴿ رَبِّ اشْرَحْ لي صَدْرِي ﴾ بزيادة (لي) لاكتساء الكلام معها من تأكيد الطلب لانشراح الصدر ما لا يكون بدونه [1] .

وهناك نوع من الزيادة أسموه (حشواً) ويتميز هذا الحشو بأنه إذا حذف من التركيب بقي المعنى على حاله كقول أبي عدي :

نَحْنُ الرُّءوسُ وَما الرُّءوسُ إذا سَمَتْ ... في المَجْدِ للأَقْوامِ كَالأَذْنابِ

« فللأقوام هو الحشو ؛ لأن هذه اللفظة دون ألفاظ البيت هي التي إذا حذفت منه بقي المعنى بحاله .» [2]

ويرى ابن سنان أن الحشو – في الأكثر – إنما يقع في النظم لأجل الوزن وفي النثر لأجل تساوي الفصول أو الأسجاع [3] .

فكأن دواعي الحشو تتصل – غالبًا – بالناحية الإيقاعية ، والحرص عليها في الشعر أو في النثر . وهي مسألة فيها نظر – كما يقولون – لأن المفهوم من كل ذلك جواز أن يكون المبدع عابثًا في بعض ألفاظه ، حيث يأتي بها دون أثر دلالي يُذْكر ، مع أن الذي نتصوره أن وجودَ اللفظة في التركيب على أي وضع كانت ، لا بد وأن يحدث أثرًا دلاليا ، أو على نحو من الأنحاء لا بد وأن يحدث تعديلا في المعنى . وربما كان هذا ما تصوره ابن جني في حديثه عن الأحرف الزائدة ، فعنده أن كل حرف زيدَ في كلام العرب فهو قائم مقام إعادة الجملة مرة أخرى ، وقد سئل البعض عن

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٢٣ . (٢) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٢١١ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢١١ .

استعمال الحرف الذي لا يخل إسقاطه بالمعنى ، فرفضه وأرجع الأمر إلى أهل الطبع الذين يجدون من زيادة الحرف معنى لا يجدونه عند إسقاطه ، فالحروف تؤثر في المعنى بنقصانها كما تؤثر فيه بزيادتها ، ومثلها في ذلك الأفعال والأسماء [١].

وقد تنبه عبد القاهر إلى هذه الزيادة وأنكر أن نسلب الكلمة دلالتها ثم لا نعطيها دلالة أخرى ، وأن نخليها من أن يراد بها شيء على وجه من الوجوه ، ذلك أن وصفها بالزيادة يفيد ألا يراد بها معنى ، وأن تكون كأن لم يكن لها دلالة قط [٢].

ورأى ابن فارس أن ما يسمى (زيادة) هو من طريقة العرب في صياغة الكلام في الأسماء والأفعال والحروف ، وأنه لا بد من هدف دلالي وراء هذه الزيادة ، فقد قالوا : إن « الاسم في قولنا (بسم الله) – وإنما أردنا (بالله) لكنه لما أشبه القسم زيد فيه الاسم . » [٣]

ومن تتبُّعنا لتفرقة ابن الأثير بين الإيجاز والإطناب والتطويل ندرك أن الرجل لم يغفل عن الطبيعة الدلالية لكل نوع من هذه الأنواع الثلاثة ، فقد جعل مثال الإيجاز والإطناب والتطويل – والزيادة من التطويل – مثال مقصد يسلك إليه في ثلاثة طرق : فالإيجاز هو أقرب الطرق الثلاثة إليه ، والإطناب والتطويل هما الطريقان المتساويان في البعد إليه ، إلا أن طريق

---

(١) جلال الدين السيوطي : الإتقان في علوم القرآن . القاهرة ، مطبعة حجازي ، ج ٢ ، ص ١١٠ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا . بيروت ، المعرفة، ١٩٧٨ . ص٣٦٤ .

(٣) ابن فارس : الصاحبي ، ص ٣٣٩ .

الإطناب تشتمل على منزه من المنازه لا يوجد في طريق التطويل [1].

ومن الحقّ أن نذكر ما تردَّد عند بعض اللُّغويين المحْدَثين من أن في كل جملة ينطقها الإنسان فائضًا ، بمعنى أنه من الممكن حذف بعض أجزاء الكلمات أو بعض الكلمات الكاملة من الجملة دون أن يعطِّل ذلك مقدرة المستمع على فهم ما يوجَّه إليه ، ويبدو ذلك واضحًا في اللغة التي نستعملها في (البرقيات) والتي نحاول أن نحذف منها أكبر قدر من المفردات التي لا تؤثر تأثيراً مباشراً على عملية الفهم [2]. ومع إقرارنا بهذا الفائض اللُّغوي لا نقيم له أهمية كبيرة في مجال العمل الإبداعي ، وإن بقيت له أهمية في المجال الإخباري أو الإعلامي ؛ ذلك أن المبدع عندما يختار من مخزونه اللُّغوي إنما يصنع ذلك بهدف محدَّد ، حيث يتم توزيع ما اختاره في مكانه من الصِّياغة ، فيؤدي هدفه في التأثير والإمتاع ، دون تصور لهذا الفائض الذي يمكن الاستغناء عنه . فما يصفه البلاغيون بالزيادة يمكن أن نجد له – عند تحليل الجملة – أثرًا دلاليا بالغًا يضيع تمامًا مع سقوط هذه الزيادة من الكلام .

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ٣٥٩ .

(٢) نايف خرما : أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة . الكويت ، عالم المعرفة ، سبتمبر ١٩٧٨. ص ٢٨ .

الفصل الثالث

الحركة الرأسية

لقد تبيَّن لنا أن الرَّصد الشكليَّ لحركة الصياغة أفقيا قد ساعد على خلق اللغة الأدبية من خلال الانتهاك ، أو الخروج على المألوف ، ولكن ليست الحركة الأفقية وَحْدَها هي سبيل المبدع إلى هذا الخَلْق اللُّغوي ، بل إن طبيعة الحركة اللُّغوية قد تتعرض لما يوقفها بشكل مؤقَّت ؛ لكي تعدِّل مسارها إلى شكل رأسي ، يتمثل في عملية جذب لمفردات التركيب لتتمَحْور في عمق رأسي ، يساعد بدوره على إفراز دلالة فريدة لا تقل في أهميتها عن الدلالة الناتجة من الحركة الأفقية .

والمتأمل في طبيعة التركيب النَّحْوي يلحظ أن المحاولة المتميِّزة للنحاة في تجاوز حدود الجملة الواحدة إنما تتمثل في مبحث (العطف) الذي ترتبط فيه جملتان أو أكثر بوسيلة لُغوية هي أداة العطف ، كما يلحظ أن البلاغيين والنقاد — في محاولة الإفادة من هذا المبحث النَّحْوي — وجَّهوا اهتمامهم إلى أداة محدَّدة هي (الواو) باعتبار قدرتها على شد طرفين لُغويين وربطهما، كما إذا ثني أحد طرفي رداء إلى الآخر . فالملاحظ أن النحاة قد وقع اختيارهم على كلمة (العطف) للدلالة على خاصية تعبيرية معيَّنة ترتبط فيها الكلمة ، أو الجملة التالية بما قبلها عن طريق أداة محدَّدة « وهكذا يبدو أن فكرة العطف تتصل برجعة الاسم التابع على المتبوع (أي المعطوف عليه) بدلا من تقدُّمه إلى الأمام وتعلُّقه بمتعلقات أخرى ، كما في قولنا : خرج

محمد وعلي يقرأ ، فإن رمز الحركة الذهنية في هذه العبارة يسير في خط مستقيم لدى المتكلِّم والمخاطَب على السواء ، فلا يمثِّل عطفًا ، إذ لا يحتاج الذهن إلى أن يعود (بعلي) إلى الحُكْم الأول ، كما نفعل في مثل قولنا : خرج محمد وعلي ، فاللفظ (علي) هنا يميل عن طريقه المتوقع ، وينعطف على ما قبله في معنى الخروج .» [1]

فإذا كانت الحركةُ الأفقية تتمثَّل في انتقال عنصر لُغوي من مكانه إلى مكان جديد – فإن الحركة الرأسية تتمثَّل في انضمام عنصرين أو أكثر إلى بعضهما ، بحيث تتمحور الدلالة في نقطة معيَّنة ثم تزداد أبعادها ، وتتغور إفرازاتها ، سواء أ أدت حروفُ العطف دورها في هذه العملية بالحضور ، أم أدته بالغياب ؛ فإن دورها يمثِّل العامل الأساسي في التركيب .

وليس يمتنع بين مفهومي جملتين نوع اتحاد بحكم التآخي ، وارتباط لأحدهما بالآخر مستحكم الأواخي ، ولا أن يباين أحدهما الآخر مباينة الأجانب لانقطاع الوشائج بينهما من كل جانب ، ولا يكونا بين بين لآصرة رَحِم ما فيتوسط حالهما بين الأولى والثانية ، وعلى ذلك يجري أمر الفصل والوصل [2]

وأساس استعمال (الواو) أن يكون بين المعطوف والمعطوف عليه جهةٌ جامعة « والجملة متى نزلت في كلام المتكلِّم منزلة الجملة العارية عن المعطوف عليها ، كما إذا أريد بها القطع عما قبلها ، أو أريد بها البدل عن سابقة عليها – لم تكن موضعًا لدخول الواو ، وكذا متى نزلت من الأولى منزلة نفسها لكمال اتصالها بها ، مثل ما إذا كانت موضِّحة لها ومبيِّنة أو

---

(١) عفت الشرقاوي : بلاغة العطف في القرآن الكريم . بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٨١ . ص ٥١ ، ٥٢ .

(٢) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٠٨ .

مؤكِّدة لـها ومـقررة – لم تكن مـوضعًا لدخـول الواو ، وكذا مـتى لم يكن بينها وبين الأولى جهةٌ جامعة لكمـال انقطاعها عنها – لم يكن أيضًا موضعًا لدخول (الواو) وإنما يكون موضعًا لدخـوله إذا توسطت بين كمال الاتصال وبين كمال الانقطاع .» [١]

في هذه الجملة السابقة يوجز السكاكي سياقاتِ الفَصْل والوَصْل باعتبار أن الجـملة لها مع مـجاورتهـا أحـوال في الاتصال وأحـوال في الانفصـال ، تستدعي تركيبًا على وجهه المعين ، يعتمد بالدرجة الأولى على الجهة الجامعة بين الطرفين ، التي عن طريقها يحدث نوعٌ من التضامّ بينهما .

وتكاد تكون الحركـة الأفقيـة مع الحركة الرأسـية شبيهة بخيـوط النسيج التي تذهب طولا وعرضًا – كما يقول عبد القاهر – فإن خصوصية النَّظْم ، والطريقة المخصـوصة في نَسَق الكلام شبيهة بعمل الدّيبـاج المنقش ، وما فـيه من وجـه الدِّقّة في الصَّنعة ، وكـيف تذهب خـيوطه وتجيء طولا وعـرضًا ، وما يقتضي كلُّ ذلك من تبصُّر بالحساب الدقيق وعجيب التصرُّف [٢].

ومن الملاحظ أن عـبـد القـاهر لم يـقصـر الـفصـل والوصل على الجـمل وَحْدَها ، بل جـعله بين المفـردات أيضًا ، كمـا جعل لـعطف المفردات فـائدة نَحْوِية يتبعها بالضرورة ناتج دلالي ؛ ذلك أن من المعلوم أن فائدة العطف في المفرد أن يشرك الثاني في إعراب الأول ، وأنه إذا أشركه في إعرابه فقد أشركه في حكم ذلك الإعـراب ، نحو أن المعطوف على المرفـوع بأنه فاعل مـثله ، والمعطوف على المنصوب بأنه مفعول به أو فيه ، أو شريك له في ذلك [٣].

أما السكاكـي فقد أصَّل الفـصل والوصل في الجمل ، أي في التـراكيب

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٠٩ . (٢) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٨١ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٣٠ .

وهو بذلك لم يهمل عطف المفردات ، وإنما جعلها أمرًا تابعًا للتراكيب [١].

ويمكن أن نجمل الصور التركيبية لحالات الفصل والوصل – كما هي عند عبد القاهر – على النحو التالي :

١– جملة تتصل بما قبلها نحويا ودلاليا ، كحالة الصفة مع الموصوف والتأكيد مع المؤكد ، وفي هذه الحالة تسقط الأداة الرابطة بينهما حتى لا يصير الأمر إلى عطف الشيء على نفسه .

٢– جملة تتباين دلاليا مع ما يسبقها وإن كان بينهما مشاركة في الحُكم الموجب للإعراب ، كأن يكون كلا الاسمين فاعلا أو مفعولا أو مضافًا إليه، وهنا تدخل الأداة لإحكام العلاقة وتقويتها .

٣– جملة ليست في شيء من الحالتين السابقتين ، بل سبيلها مع التي قبلها سبيل الاسم مع الاسم ، لا يكون منه في شيء ، فليس هو إياه ولا مشاركا له في الدلالة ، بل هو شيء ينفرد بنفسه ، ويكون ذكر ما قبله وتركه سواء ، وهذا يقتضي إسقاط الرابط لعدم احتياج التركيب إليه [٢].

وحق الكلام في ارتباط جملتين أن يكونا كالنظيرين والشريكين ، ولا يجوز في الكلام الإبداعي أن تتجاور جمل لا تربطها علاقات واضحة ، ولهذا « حسن زيد قائم ، وعمرو قاعد ، وزيد أخوك ، وبشر صاحبك ، لما كان عمرو وبشر لهما تعلق بزيد ونظيرين له ، وقبح قولنا : خرجت من داري ، وأحسن ما قيل من الشعر كذا ، لما كان الثاني لا تعلق له بالأول ، ولا مناسبة بينه وبينه ، ولهذا عيب على أبي تمام قوله :

لا وَالَّذي هُوَ عالِمٌ أَنَّ النَّوى ... صَبِرٌ وأَنَّ أَبا الْحَسَنِ كَرِيمُ

---

(١) السكاكي :مفتاح العلوم ، ص ١٠٨ .

(٢) العلوي : الطراز ، ج ٢ ، ص ٥٢ .

إذ لا ملابسة بين كرم أبي الحسين وبين مرارة النَّوَى .» [١]

وإذا كان مبحث الفصل والوصل قد تميز بقدرة خاصة على الربط بين الجمل – فإن ابن الأثير ومن بعده العلوي قد حاولا مدَّ هذه القدرة إلى الحروف الجارة باعتبار قدرتها أيضًا على وصل الكلام ، والخروج من حدودها النَّحْوية إلى إطارات دلالية متعدِّدة ؛ إذ إن عمل الحرف العاطف والحرف الجار لا يظهر أثره إلا بوجود التركيب المتكامل ، فلا إفادة من حرف الجر إلا بوجود المجرور ، ولا العطف إلا مع المعطوف ، فلا بيئة لهذه الأحرف خارج السياق . غير أن طبيعة حروف العطف يتسع مجال تأثيرها أكثر من حروف الجر ، إذ يمتد هذا التأثير إلى أكثر من جملتين ، بل يمتد إلى جملتين بينهما فاصل لُغوي يمكن أن ينضوي تبعًا تحت تأثير الحرف العاطف ، وبهذا تمتد الحركة الرأسية إلى التركيب الدلالي التام ، ففي قول المتنبي :

تَوَلَّوْا بَغْتَةً فَكَأَنَّ بينًا ... تَهَيَّبَنِي فَفَاجَأَنِي اغْتِيالا

فكَأَنَّ مسير عيسهم ذميلا ... وَسَيْرَ الدَّمْعِ إثرهم انهِمالا

نجد أن قوله (فكأن مسير عيسهم) معطوف على (تولوا بغتة) دون ما يليه من قوله (ففاجأني) لأن العطف على ما يليه يفسد المعنى ، حيث يدخله في معنى (كأن) وذلك يؤدي إلى أن لا يكون مسير عيسهم حقيقة ، ويكون متوهمًا كما كان تهيُّب البين كذلك .

ولكن يلاحظ أن قوله : (فكأن مسير عيسهم ذميلاً) لم يعطف وَحْدَهُ على ما عطف عليه ، ولكن نجد العطف قد تناول جملة البيت مربوطًا آخره بأوله ؛ ذلك أن الغرض من الكلام أن يجعل توليهم بغتة وعلي الوجه الذي

(١) العلوي : الطراز ، ج ٢ ، ص ٤٨ .

توهم من أجله ، أن البين تهيبه مستدعيًا بكاءه وموجبًا أن ينهمل دمعه ، فلم يعنه أن يذكر ذملان العيس إلا ليذكر هملان الدمع وأن يوفق بينهما ، وكذلك الحكم في الأول . فالقول بأن العطف كان على (تولوا بغتة) لا يعني أن العطف عليه وحده مقطوعًا عما بعده ، بل العطف عليه مضموما إليه ما بعده إلى آخره [١] .

وطبيعة التضام في الفصل والوصل تتشابه مع جملة الشرط ، بل إن تركيب جملة الشرط مع الجزاء يمكن أن يكون أصلا نعتد به هنا ؛ ذلك أننا نرى جملتين قد عطفت إحداهما على الأخرى ثم نجعلهما بمجموعهما شرطًا كقوله تعالى : ﴿ وَمَنْ يَكْسِبْ خَطِيئَةً أَوْ إِثْمًا ثُمَّ يَرْمِ بِهِ بَرِيئًا فَقَدِ احْتَمَلَ بُهْتَانًا وَإِثْمًا مُبِينًا ﴾ فالشرط في مجموع الجملتين لا في كل واحدة منهما على الانفراد ، ولا في واحدة دون الأخرى [٢].

وتركيب جملة الشرط يقتضي وجود جملتين بينهما علاقة مفادة من الأداة المزروعة في التركيب ، فـ (لما) – عند سيبويه – حرف يفيد الوجوب للوجوب فنقول : لما قام زيد قام عمرو ، فدلَّت على وجوب قيام عمرو لوجوب قيام زيد ، أما (لو ، ولولا) فتقتضيان جملتين ، تمتنع إحداهما لامتناع الأخرى بعد (لو) ، وتمتنع إحداهما لوجود الأخرى بعد (لولا) ، وكذلك الأمر بالنسبة لبقية الأدوات ، حيث تربط الجملة التالية وتمدها إلى سابقتها عن طريق الدلالة المرتبطة بها معجميا [٣].

كما أن طبيعة السياق قد تجعل من التراكيب ذات طبيعة شرطية ترتبط فيها الجملتان في حركة رأسية أيضًا ، كما في الأمر والنَّهي والاستفهام

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٤٧ ، ٢٤٨ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٤٨ ، والرازي : نهاية الإيجاز ، ص ١٣٥ . (٣) التنوخي : الأقصى القريب ، ص ٨ ، ٩ .

والتَّمنيّ والدُّعاء والعَرْض .

ففي الأمر تقول : زُرْني أزُرْكَ ، وفي النهي : لا تَفْعَلِ الشَّرَّ تَنْجُ ، وفي الاستفهام : أين بيتك أزرك؟ وفي التمني : ليت لي مالا أنفقه ، وفي الدعاء: اللَّهم ارزُقْني بعيراً أحجّ عليه ، وفي العرض : ألا تنزل تصب خيراً [١].

فالترابط الداخلي النابع من بناء العبارات ، الذي يخلقه المبدع تبدو فيه التراكيب في علاقاتها التجاورية وكأنها تسير وفق نظام عام عن طريق تحرُّك الصِّياغة في شكل معيَّن جامع لعَلاقات الألفاظ أولا ثم جامع لعلاقات التراكيب ثانيا . وهكذا تظل التراكيب في النص مشدودة في اتجاه داخلي يلتقي طرفاه في بؤرة واحدة ، وتكون أداة الربط هي محور الحركة ومنها يحدث التوتر بين الجانبين أو الطرفين ، وبمعنى آخر فإن صيغ العطف والشرط تلعب دورها في خلق السياق الأدبي الذي يخرج بها من إطارها التراثي المألوف إلى صور تعبيرية ، أو منبهات أسلوبية تتجدد مع تجدُّد السياق تبعًا للعلاقات الكائنة في ذهن المبدِع ، وتبعًا لقدرته على الربط بين عناصر الموجودات في شكل صياغة جمالية تعتمد على التضايف والترابط لا على مجرد الجَمْع والرَّصّ .

وقد يكون لحرف الإثبات (إن) قدرة على الربط بين الجمل بحيث يحدث عملية تراجع بالجملة الثانية إلى الأولى ليحدث نفس الالتقاء الرأسي ، مما يعمق أبعاد الدلالة فيؤكدها ، ويجعل الجملتين كأنما أفرغتا في قالب واحد وسبكتا سبكًا منتظمًا كقوله تعالى : ﴿ وَاصْبِرْ عَلى ما أصابَكَ إنَّ ذَلِكَ لَمِنْ عَزْمِ الأمور ﴾ وكقول الشاعر :

فَغَنِّها وَهيَ لَكَ الْفِداءُ إنَّ غِناءَ الإبِلِ الْحُداءُ

---

(١) ابن جني : اللمع ، تحقيق حسين شرف . بيروت ، عالم الكتب ، ١٩٧٩ . ص ٢١٤ .

فإذا حدث تخلخل في الترابط بين الجملتين فإن الفاء تدخل إعلانًا للمغايَرة كقوله تعالى : ﴿ فَإِنَّكُمْ وَما تَعْبُدونَ مِنْ دونِ اللهِ ﴾ [(١)]

وتؤدي (إنما) الدور نفسه في عملية الربط والتحرُّك بالدلالة رأسيا ، ويلاحظ أن طبيعة هذه الأداة في الاستعمال تتصل بالمتلقي في معظم حالاتها ، فوضعها في التركيب يتأتى في أمر لا يدفع المخاطب صحته ، أو نحو ذلك مما ينزل هذه المنزلة ، فمن الأول قوله تعالى : ﴿ إِنَّما يَسْتَجيبُ الَّذينَ يَسْمَعون ﴾ وقوله سبحانه : ﴿ إِنَّما تُنْذِرُ مَن اتَّبَعَ الذِّكْرَ ﴾ وقوله عز وجل : ﴿ إِنَّما أَنْتَ مُنْذِرُ مَنْ يَخْشاها ﴾ ، فهنا تذكير بأمر معلوم ؛ لأن الاستجابة لا تتأتى إلا ممن يعلم ويسمع ما يقال له ، وكذلك الإنذار إنما يؤثر مع من يؤمن بالله .

أما الثاني فكقول الشاعر :

إِنَّما مُصْعَبٌ شهابٌ مِنَ اللـ ـه تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظَّلْماءُ

فادعاء كون الممدوح بهذه الصفة أمر معلوم على أساس أن المدح يستدعي ذكر الممدوح بما لا ينكره أحد [(٢)].

وبالمثل أيضًا فإن (ما وإلا) إذا تركبا في الكلام فإنهما يؤثّران في حركة الصياغة ليفيدا (الحصر) ولكن يلاحظ تداخل الحركة الرأسية والأفقية في هذه الحالة ، فعندما يتصل الحصر بالأسماء ينصب على طبيعة الاسم النَّحْوِيَّة ، ففي الفاعل كقولنا : ما ضرب عمرًا إلا زيدٌ ، يكون الناتج الدلالي أنه لا ضارب لعمرو إلا زيد ، وهذا الناتج جاء من خلال (ما وإلا) مضافًا إليهما تقدم المفعول على فاعله ، فالأثر الدلالي إنما يظهر فيما بعد (إلا) . [(٣)]

(١) العلوي : الطراز ، ج ٢ ، ص ٢٠٢ ، ٢٠٣ . (٢) الرازي : نهاية الإيجاز ، ص ١٥١ ، ١٥٢ .
(٣) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٢١٥ ، ٢١٦ .

الفصل الرابع

الحركة المَوْضعيَّة

لا شك في أن صياغة التراكيب الإبداعية إنما تمثل في حقيقتها قدرة الفنان على تشكيل اللغة جماليا بأن يخترق إطار المألوفات أحيانًا أو يصنع منها شيئاً شبيهاً بغير المألوف ، وهو في ذلك يتعامل مع مواد أولية ذات خواص معجمية قابلة لأن تزرع في السياق كما هي ، كما هي قابلة لأن تزرع فيه بشكل متطوّر ، ولكنها في كلتا الحالتين تقدم النموذج الأسلوبيَّ المميَّز بالنية الجمالية . وإذا كان التحرك الأفقي والرأسي قد ساعدا – بلا شك – على تأكيد هذه النية ، فإن تركيز الحركة في نقطه محددة ، أو لِنَقل تبادل الخواص الدلالية فيما بينها في نقطة محددة يمكن أن يضيف عمقًا إلى الدلالة ، ويساعد على تكثيف النية الجمالية المستترة وراءها .

ويمكن أن نستكشف ملامح هذه الحركة الموضعية في بعض المباحث التي أدارها القدماء نظريا وتطبيقيا فيما أطلقوا عليه (علم المعاني) الذي رصدنا بعض مباحثه في الحركتين السابقتين .

وطبيعة (الحضور والغياب) لبعض عناصر التراكيب تمثّل لونًا تعبيريا بارزًا أفاد منه القدماءُ في تحليل كثير من النماذج الأدبية لاستخلاص ما فيها من ألوان الجمال ، أو لرصد ما فيها من ظواهر القبح ، وبمعنى آخر كانت هذه الخاصية من أهم مظاهر تقييم العمل الأدبي ، وتبدو مقدرة القدماء في إدراكهم أن بعض العناصر اللُّغوية يبرز دورها الأسلوبيُّ بغيابها أكثر من

حضورها ، وكانت مباحث الحذف والذكر هي وسيلتهم لإبراز هذا الدور في العمل الأدبي .

وقد كان منطلقُ البلاغيين في هذا المبحث أن النظام اللُّغوي في الأصل يقتضي وجود أطراف يجمعها إسناد ظاهر أو مقدَّر ، ولكن التطبيق اللُّغوي قد يسقط أحدها اعتماداً على دلالة القرائن المقالية أو الحالية ، وقد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدلَّ في موضعها دلالة لا تتحقَّق بغيابها .

ويضع سيبويه إشارات دقيقة لأثر الحذف في الدلالة ، واتصال هذا الأثر بطبيعة المبدع أحيانًا ، واتصاله بطبيعة المتلقي أحيانًا أخرى ، بل إنه أشار إلى وجود سياق بارز لهذا الحذف عند ذكر الديار ، حتى أصبح من طبيعة كلام العرب كقول ذي الرُّمَّة :

دِيارَ مَيَّةَ إذْ مَيٌّ مُساعِفَة ... وَلا يرى مِثْلَها عجمٌ ولا عرب

« كأنه قال : اذكر ديار مية ، ولكنه لا يذكر اذكر لكثرة ذلك في كلامهم ، واستعمالهم إياه ، ولما كان فيه من ذكر الديار قبل ذلك .» [1]

ومن العرب من يرفع (الديار) كأنه يقول : تلك ديار فلانة ، قال الشاعر:

اِعْتادَ قَلْبك مِنْ سَلْمى عَوائِده ... وَهاجَ أهْواءَكَ المكْنونَةَ الطَّلَلُ

رَبْعٌ قَواءٌ أذاعَ المعصرات بِـهِ ... وَكُلّ حَيْران سار ماؤُهُ خَضِلُ

ومثله لعمر بن أبي ربيعة :

هَلْ تَعرِفُ اليَوْمَ رَسْمَ الدّارِ وَالطَّللا ... كَما عَرَفْتَ بِجَفْنِ الصّيقلِ الخَلَلا

دارٌ لِمَـرْوَةَ إذْ أهْلـي وأَهْلُهُـمُ ... بِالكانسيّة نَرْعَى اللَّهْوَ والغَـزلا

(١) سيبويه : الكتاب ، ج١ ، ص ٢٨٠ .

« فإذا رفعت فالذي في نفسك ما أظهرت ، وإذا نصبت فالذي في نفسك غير ما أظهرت . » [١]

فأساس الرفع أو النصب هو الحركة الدلالية في عقل المبدع ؛ ذلك أن الرفع يقتضي أن يكون المحذوف مبتدأ والذي ظهر هو خبره ، وبما أن المبتدأ هو الخبر في المعنى فكأن الشاعر أراد استعمال خاصة لُغوية في التقابل بين الخفاء والظهور كوسيلة فنية في التّعبير عما يريد .

أما النصب فإنه يقتضي أن يكون المحذوف فعلا ، والفعل غير الاسم ، أي أن طبيعة الإخفاء هي العنصر البارز في الأداء تبعًا لمقاصد المبدع و وعيه .

وهذا السياق قد رصده عبد القاهر واعتبره طريقةً فنية للشُّعراء إذا ذكروا الدِّيارَ والمنازل [٢] . وقد تقتضي طبيعة الصياغة الأدبية استعمال هذه الخاصية لكي يتحقَّقَ فيها الإفادة ، بحيث يكون الحذف من أجل الكلام لا من حيث غرض المتكلِّم به ، وذلك كأن يكون المحذوف أحد جزئي الجملة كالمبتدأ في نحو قوله تعالى : ﴿ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ﴾ فلا بد من تقدير محذوف ، ولا سبيل إلى أن يكون له معنى دونه ، سواء كان في التنزيل أو في غيره ، فلو نظرنا إلى (صبر جميل) في قول الشاعر :

يَشْكو إلَيَّ جَمَلي طولَ السّرى ... صَبْرٌ جَميلٌ فكِلانا مُبتَلى

وجدناه يقتضي تقدير محذوف كما في الآية ، والداعي لذلك أن الاسم الواحد لا يفيد ، والصفة والموصوف حكمهما حكم الاسم الواحد ،

---

(١) سيبويه : الكتاب ، ج ١ ، ص ٢٨٠ .

(٢) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٧٠ .

و (جميل) صفة (للصبر) (١).

والملاحظ أن سياقات الحذف تمثّل – على نحو من الأنحاء – أثر النحو في خَلْق العَلاقات داخل التركيب ، مع الملاحظة أيضاً أن هذه العلاقات لا تتعامل مع عناصر التركيب على أساس من أهمية بعضها وعدم أهمية بعضها الآخر ، وإنما السياق هو الذي يعطي لكل عنصر أهميته ، بحيث يكون إسقاطه مبرزاً لهذه الأهمية أكثر من ذكره « لأن نفسَ السامع تتسع في الظن والحساب ، وكل معلوم فهو هيّن لكونه محصوراً . » (٢)

وقد قال الطِّرِمّاح يوماً للفرزدق : يا أبا فراس ، أنت القائل :

إنَّ الَّذي سَمَكَ السَّماءَ بَنى لَنا بَيْتاً دَعائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ

أعز من ماذا ، وأطول من ماذا ؟ وأذّن المؤذّن ، فقال له الفرزدق : يا لكع ، ألا تسمع ما يقول المؤذن : الله أكبر . أكبر من ماذا ، وأعظم من ماذا؟ فانقطع الطرماح انقطاعاً فاضحاً (٣).

وإذا كان السياق هو الذي يمد التركيب بالإفادة الجمالية ، فإنه من جانب آخر هو الذي يكسب التركيب شكله الخارجيّ ، والرصد الدقيق للصورة الشكلية هو الذي يؤدّي بنا إلى المستوى الباطن للصياغة لتفهم دلالاتها الحقيقية .

وعلاقة (الحذف) بحدودها البلاغية لا يُمكِن استيعابها إلا في ضوء العلاقة المقابلة وهي (الذكر) ، وليس من المحتّم أن تتقابل العلاقتان تقابلا

---

(١) الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٣٦٧–٣٦٨ . (٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ١٦٨ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

تاما ، بل ربما تتداخلان أحيانًا ما دام السياق يقتضي هذا التداخل ، وربما لهذا أورد عبد القاهر بعض سياقات الذِّكْر ضمن حديثه عن سياقات الحذف في فعل المشيئة [١].

وقد كان (أصل الوضع) هو منطلق البلاغيين في مبحث (الذكر) ما دامت ليست هناك حاجة فنية تستدعي إسقاط العنصر اللُّغوي من الكلام ، أي أن (الذكر) يمثِّل جانبًا موضوعيا في الصياغة ، ومع ذلك فإن التطبيق الفعلي لرصد عناصر التركيب وصل بالبلاغيين إلى إدراك حركة الصياغة موضعيا ، بحيث أصبح (الذكر) متصلا بجوانب ذاتية ترتبط في أهميتها بالحال والمقام ، كما تشد دلالتها المتكلم إليها أحيانا ، ثم تنطلق لتتصل بالمتلقي أحيانا أخرى ، كما ترتبط في بعض الأحيان بطبيعة الصياغة ذاتها ، وتأخذ أجزاء التركيب حقَّها من التساوي في أهمية الذكر كما أخذته في أهمية الحذف .

وتتصل الحركة الموضعية بما يطرأ على التركيب من تحوُّل لبعض عناصره (بالتعيين) ، وفي هذا المجال اعتبر بعضُ النحاة أن (النكرة) هي الأصل ؛ لأنها أشد تمكُّنًا من المعرفة ، على أساس أن الأصل في الأشياء أن تكون نكرة ثم يطرأ عليها التعريف ؛ ومن ثمَّ فأكثر الكلام ينصرف إلى النكرة [٢].

وتتداخل حقيقة التعريف والتنكير أحيانًا ، حتى إن بعض المعارف تكون في معني النكرة « كقولنا : ضاربك ، وأرسلها العراكَ ، والجَمَّاء الغَفير .»[٣]

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٨٤ .

(٢) سيبويه : الكتاب ، ج ١ ، ص ٢٢ .

(٣) العلوي : الطراز ، ج ٢ ، ص ١١ .

وتتفاوت درجة التعريف كما تتفاوت درجة النكرة ، وهذا التفاوت يؤدي بدوره إلى تأكيد عملية (التعيين) أو التقليل منها ، حسب السياق الذي يرد فيه الكلام .

وحضور المتكلِّم والمتلقي أمر بديهي في حركة الصياغة موضعيا من خلال التنكير والتعريف ، فعندما نقول : (زيد منطلق) يكون الكلام مع من لم يعلم أن انطلاقًا كان لا من زيد ولا من عمرو ، فنفيده ذلك ابتداء ، وإذا قلنا : (زيد المنطلق) كان الكلام مع من عَرَف أن انطلاقًا كان إما من زيد وإما من عمرو ، فنعلمه أنه كان من زيد دون غيره [1] .

وفوق هذا فإن هذه الحركة الموضعية قد يكون لها تأثيرٌ في التركيب كلِّه ، بحيث يترتب عليها أن تتشكل العبارة على نحو معيَّن ، فنحن إذا نكَّرنا الخبر جاز أن نأتي بعده بمبتدأ ثان على أن نشركه بحرف العطف في المعنى الذي أخبر به عن الأول ، فإذا عرفناه امتنع ذلك ؛ لأننا عندما نقول : (زيد منطلق وعمرو) نريد : (وعمرو منطلق أيضًا) ولذا لا نقول : (زيد المنطلق وعمرو) لأن المعنى مع التعريف أننا أردنا أن نثبت انطلاقًا مخصوصًا قد كان من واحد ، فإذا أثبتناه لزيد لم يصح إثباته لعمرو [2].

وقد اعتمدت الدراسة البلاغية في هذا المجال على تحليل أنماط من التراكيب جاء فيها أحد أركان الإسناد معرفة أو نكرة ، أو جاءا معًا معرفتين ، واتصال ذلك بالجانب النفسي ، وقد هيأ ذلك لهم رصد سياقات معينة يلعب فيها التعريف والتنكير الدور المؤثِّر في طبيعة الدلالة .

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٩٦ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٩٧ .

ومن الملاحظ أن السياقات قد تداخلت حدودها ، وتبادلت أماكنها بحيث أصبحت أغراض التنكير متساوية مع أغراض التعريف ، والمسألة كلُّها ترجع إلى النيَّة المستترة عند المتكلِّم ، التي لا تتبدى إلا في الصورة اللفظية للكلام .

وقد حاول السكاكي ضبطَ سياق التعريف بالنسبة للمسند إليه ، من خلال المقاصد الواعية عند المتكلم والمتلقي على سواء ، وذلك يتمثل عند تحقق إفادة معنوية لها أهميتها في العملية الكلامية ، وهذه الأهمية ترتبط بما أطلق عليه (الخبر ولازم الخبر) فإن فائدة الخبر لما كانت لازمة أو هي الحكم ولازم الحكم هو أنك تعلم ، حكم أيضًا ، ولا شبهة في أن احتمال تحقُّق الحكم متى كان أبعد كانت الفائدة في تعريفه أقوى ، ومتى كان أقرب كانت أضعف ، وبعد تحقق الحكم بحسب تخصيص المسند إليه والمسند ، كلما ازداد تخصصًا ازداد الحكم بعدًا ، وكلما ازداد عمومًا ازداد الحكم قربًا . وتخصيص المسند إليه قد يكون بحكم وضعه اللُّغوي لكونه أحد أقسام المعرفات فحسب ، وهي المضمرات والأعلام والموصولات والإشارة، والمعرفات باللام ، والمضافات إلى المعارف [1] ، لكن طبيعة الاستعمال تجعل من هذا الوضع الأصلي وسيلة لإضافة دلالية ينتقل بها التعبير من المستوى الإخباري إلى المستوى الإبداعي .

ويتداخل تعريف المسند إليه مع المسند عند ربطهما بالمتلقي ، وعندما يكون المسند مشخصاً لديه بإحدى طرق التعريف ، وما دام الطرفان معلومين للمتلقي فإن الإفادة تتمثل في لازم الحكم لا في الحكم ذاته [2] .

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٧ . (٢) المرجع السابق ، ص ٩٢ .

ويتحكم المقام وملابساته في تنكير المسند إليه ، كأن يكون المقام للإفراد شخصاً أو نوعًا ، أو يكون غير صالح للتعريف لجهل المتكلم ببعض جوانب المسند إليه ، أو لتجاهله لهذه الجوانب ، أو غير ذلك من الملابسات التي تتصل بمقام الكلام .

وكذلك الأمر بالنسبة لتنكير المسند حيث يرد في مجال الحكاية عن نكرة ، أو عندما يراد به وصف غير معهود ولا مقصود ، بحيث يحصره في المسند إليه [(١)].

ويمثّل الالتفات خاصية بارزة في حركة الصياغة موضعيا ، حيث تتحور اللفظة في موضعها تحوراً غير مألوف يفرز دلالة فيها كثير مما لا يتوقعه المتلقي ، وفيها كثير من إمكانات المبدع في استعمال الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة ، وربما لهذا نقله السكاكي من مباحث البديع إلى مباحث المعاني لاشتماله على خواص تركيبية تتلازم مع مقتضى الحال ، ففي قول امرئ القيس :

تَطاوَلَ لَيْلُكَ بِالإِثْمِدِ ... وَنامَ الْخَلِيُّ وَلَمْ تَرْقُدِ
وَباتَ وَباتَتْ لَهُ لَيْلَةٌ ... كَلَيْلَةِ ذي العائِرِ الأَرْمَدِ
وَذَلِكَ مِنْ نَبَإٍ جاءَني ... وَخُبِّرْتُهُ عَنْ أَبي الأَسْوَدِ [(٢)]

كان ظاهر الحديث يقتضي أن تأتي الصياغة بلسان المتكلم ، ولكنه أحدث نوعًا من الحركة في نقطة وضع الضمير فحدث هذا التحوُّل الصِّياغيُّ . والعدول من صيغة إلى أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٩١ . (٢) المرجع السابق ، ص ٨٦ ، ٨٧ .

اقتضت ذلك ، كما يقول ابن الأثير [1] .

ويرى بعض البلاغيين من خلال التدقيق اللُّغوي لمقولة التطابق في العدد أن الالتفات يدخل إلى عملية التحرُّك الموضعي للضمائر ، من ضمير الواحد إلى ضمير الجمع إذا كانا عائدين إلى المبهم (كمن وما) بمعنى الذي ، فإنه إذا ابتدئ بالمفرد منهما جاز أن يؤتى بعده بضمير الجمع ، وإذا ابتدئ بضمير الجمع لا يجوز الإتيان بضمير المفرد بعده . ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَقولُ آمَنَّا باللهِ وَباليَوْمِ الآخرِ وَما هُمْ بِمُؤْمنين ﴾ فقد أفرد الضمير في (يقول) ، وأتى بعده بضمائر الجمع [2] .

ويعد البلاغيون الالتفات من خلال البعد الزماني لدلالة الأفعال إلى الحركة الموضعية في إحلال الأفعال من (الماضي والمضارع والأمر) محل بعضها .

وقد جعل ابن الأثير هذه الحركة على ضربين :

الأول : الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر ، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر ، ومنه قوله تعالى : ﴿ يا هودُ ما جِئْتَنا بِبَيِّنَةٍ وما نَحْنُ بتارِكي آلِهتنا عن قولِكَ وما نَحْنُ بمؤمنين . إنْ نقولُ إلا اعتراك بَعْضُ آلِهَتِنا بسوء . قال إني أشهد اللهَ واشهدوا أنّي بَريءٌ مِمّا تُشْرِكون ﴾ فإنه إنما قال : (أشهد الله واشهدوا) ولم يقل (وأشهدكم) ليكون موازنًا له بمعناه .

ومن العدول عن الماضي إلى الأمر قوله تعالى : ﴿ قُلْ أَمَرَ رَبِّي بالقِسْطِ وأقيموا وجوهكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَادْعوهُ مُخْلِصينَ لَهُ الدّين ﴾ ، وكان

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ١٨٤ . (٢) التنوخي : الأقصى القريب ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

تقدير الكلام : أمر ربي بالقِسْط وبإقامة وجوهكم عند كل مسجد ، فعدل عن ذلك إلى فعل الأمر .

الثاني : الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل ، وعن المستقبل بالماضي ، ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ واللهُ الَّذي أَرْسَلَ الرِّياحَ فَتُثيرُ سَحابًا فَسُقْناهُ إلى بَلَدٍ مَيِّتٍ فَأَحْيَيْنا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِها كَذَلِكَ النُّشور﴾ .

ومن الإخبار بالماضي عن المستقبل قوله تعالى : ﴿ وَيَوْمَ يُنْفَخُ في الصُّورِ فَفَزِعَ مَنْ في السَّمواتِ وَمَنْ في الأَرْضِ﴾ [1]

وتبدو الحركة الموضعية بشكل بارز في (تقارض الأداتين) حيث يكون هذا التقارض أحيانًا في الأحكام النَّحْوِيَّة ، كما يكون أيضًا في المعاني والدلالات ، فإذا كان في المعاني فإنه يُسَمَّى (التضمين) . حيث يُشْرِبون اللفظ معنى لفظ آخر ويعطونه حكمه ، وبهذه الحركة تتكثف الدلالة في اللفظين حتى إنها لتؤدي مؤدى كلمتين ، قال الزمخشري : ألا ترى كيف رجع معنى ﴿ ولا تعد عيناك عنهم ﴾ إلى قولك : ولا تقتحم عيناك مجاوزين إلى غيرهم ﴿ ولا تأكلوا أموالَهُمْ إلى أمْوالِكُم ﴾ أي ولا تضمّوها إليها آكلين [2] .

وقد عدَّ ابن عصفور هذا من الضرائر الشعرية ، وأورد لذلك بعض الشواهد منها :

إذا رَضِيَتْ عَلَيَّ بَنو قشيرٍ لَعَمْرُ اللهِ أَعْجَبَني رِضاها

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ،ص ١٨٣–١٩٠ .

(٢) ابن هشام : مغني اللبيب ، ج ٢ ، ص ٦٨٥ .

أراد : (عني) ؛ وذلك « لأن الرضى عن الشخص إقبال عليه ، فكأنه قال : إذا أقبلت عليّ .» [1]

وقد تنبَّه البلاغيون إلى الإمكانات التعبيرية في إشراب الحرف معنى حرف آخر ، كما في قوله تعالى : ﴿ يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ . وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ . لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ ﴾ فقد بدأ بالأخ ثم بالأبوين لأنهما أقرب منه ، ثم بالصاحبة والبنين لأنهم أقرب وأحب ، « كأنه قال : يفرُّ من أخيه ، بل من أبويه ، بل من صاحبته وبنيه ، وقيل يفرُّ منهم حذراً من مطالبتهم بالتبعات .» [2] فإشراب (الواو) معنى (بل) قد جعل من العطف صورة للتناسق والترتيب .

ولا يمكن اعتبار هذه الحركة الموضعية بمعزل عن بقية عناصر التركيب ، بل إن بينهما تبادلا في العطاء والتأثير . يقول ابن جنّي في (الخصائص) : « اعلم أن الفعل إذا كان بمعنى فعل آخر ، وكان أحدهما يتعدى بحرف والآخر بآخر فإن العرب قد تتسع فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه ، إيذاناً بأن هذا الفعل في معنى ذلك الآخر ؛ فلذاك جيء معه بالحرف المعتاد مع ما هو في معناه ، وذلك كقوله عز وجل : ﴿ أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ ﴾ وأنت لا تقول : (رفثت إلى المرأة) وإنما تقول : (رفثتُ بها) أو (معها) ، لكنه لما كان الرفثُ هنا في معنى الإفضاء ، وكنت تعدّي (أفضيت) بـ (إلى) – جئت بها مع الرفث إيذاناً وإشعاراً بأنه بمعناه .» [3]

---

(١) ضرائر الشعر : ص ٢٣٣ ، ٢٣٦ .

(٢) الزمخشري : الكشاف . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٣٥٤هـ . ج ٤ ، ص ١٨٧ .

(٣) ابن جني : الخصائص ، ج ٢ ، ص ٣٠٨ .

وقد تؤدي هذه الحركةُ الموضعية في الحروف إلى تغير كلّي في المعنى كما يقول ابن الأثير ، ففعل المطاوعة لا يعطف عليه إلا بالفاء دون الواو ، فإذا جاءت الواو تغيّر معنى المطاوعة ، على الرغم من أن ظاهر الفعل يدل عليها ، ففي قوله تعالى : ﴿ ولا تطعْ مَنْ أغْفَلْنا قَلْبَهُ عَنْ ذِكْرِنا واتَّبَعَ هَواهُ ﴾ يتحول معنى (أغفلنا قلبه) إلى (صادفناه غافلا) لأننا نقول : أعطيته فأخذ ، ودعوته فأجاب ، ولا نقول : أعطيته وأخذ ، ولا دعوته وأجاب [١].

كما يستحسن ابنُ الأثير هذه الحركة في حروف الجر ؛ إذ تمثل سمة إبداعية في الخروج على النمط المألوف « فقد علم أن (في) للوعاء ، و (على) للاستعلاء ، فنقول : عليٌّ في الغرفة ، وعليٌّ فوق الحصان ، لكن إذا أريد استعمال ذلك في غير هذين الموضعين مما يشكل استعماله عدل فيه عن الأولى ، فمما ورد منه قوله تعالى : ﴿ قُلْ مَنْ يَرْزُقُكُمْ مِنَ السَّمواتِ وَالأرْضِ قُلِ اللهُ وَإنّا أو إيّاكُمْ لَعَلى هُدى أو في ضَلالٍ مُبين ﴾ ، ألا ترى إلى بداعة هذا المعنى المقصود لمخالفة حرفي الجر ها هنا ، فإنه إنما خولف بينهما في الدخول على الحق والباطل ؛ لأن صاحب الحق كأنه مُسْتَعْلٍ على فرس جواد يركض به حيث شاء ، وصاحب الباطل كأنه مُنْغَمِس في ظلام منخفض فيه لا يدري أين يتوجه ، وهذا معنى دقيق قلّما يراعى مثله في الكلام . » [٢]

ويؤكّد السكاكي تبادل الحروف لوظائفها المعنوية فيما بينها ، فالباء للإلصاق كقولنا : (به عيب) ثم تستعمل للقسم والاستعطاف وللاستعانة ، وبمعنى (عن) كقولنا : (سألت به) أي عنه ، وبمعنى (في) أو (مع) كنحو :

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ٤٣٩ . (٢) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٢٤٠ .

(فلان بالبلد) و (دخلت عليه بثياب السفر) . و (من) تكون للتعدية والمجاوَرَة ، ثم تستعمل بمعنى (اللام) وبمعنى (على) ، و (في) للظّرفية ، وتستعمل بمعنى (على) كقوله تعالى : ﴿ لأصلبنَّكُمْ في جُذوعِ النَّخل ﴾ و (إلى) لانتهاء الغاية ، ثم تستعمل بمعنى (مع) كما في قوله تعالى : ﴿ وَلا تأكُلوا أموالَهُمْ إلى أمْوالِكُم ﴾ . (١)

وتتمثل هذه الحركةُ الموضعية بشكل بارز في **(صور الإنشاء الطلبي)** وهي التمنّي ، والأمر ، والنّهي ، والاستفهام ، والنّداء (٢) .

والتمني له أداته التي بها يحقّق أثره الدلاليّ ، وهي (ليت) وطبيعة استخدامها تتصل بطلب المستحيل ، أو البعيد الحصول ، يقول الشاعر :

يا لَيْتَ أيامَ الصِّبا رَواجِعا

ومع ذلك فقد تُفرّغ هذه الأداة من دلالتها الأصيلة لتحلّ محلَّها دلالة جديدة تفيد معنى (الرجاء) ، كقول أبي الطيب :

فَيا لَيْتَ ما بَيْني وبينَ أحِبَّتي   مِنَ البُعْدِ ما بيْني وبَيْنَ المصائِبِ

كما أن (هل ولعل) قد يشربان معنى (ليت) لكي يتحول الشيء الذي يتمناه المتكلّم إلى أمر غريب ، أو مرجوّ ، كقول الشاعر :

أ سِرْبَ القَطا هَلْ مَنْ يُعيرُ جَناحَهُ   لَعَلّي إلى مَنْ قَدْ هَويتُ أطيرُ

كما أن (لو) أيضًا تتداخل دلالتها مع (ليت) للمبالغة في استحالة تحقّق الشيء المتمنّى كقول الشاعر :

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٤٤ .

(٢) المرجع السابق ؛ ص ١٣٣ وما بعدها ، و القزويني : الإيضاح ، ص ٩٨ وما بعدها .

وَلّى الشَّبابُ حَميدَةَ أيّامُهُ لَوْ كانَ ذَلِكَ يُشْتَرى أو يَرْجِعُ

ويمكن تتبُّع تداخل الدلالة موضعيا بين (ليت) وغيرها من الأدوات التي تتصل على نحو ما بالتمني ، مثل : عسى ، وهلا ، وألا ، ولولا ، ولوما ، وغيرها ، كما هو مبسوط في الكتب البلاغية القديمة .

والاستفهام له دلالته الأصلية أيضًا حيث يكون لطلب الفهم لما ليس مفهومًا ، أو طلب حصول الصورة الذهنية ، وذلك عن طريق أدوات محدَّدة وهي : (الهمزة ، وهل ، وما ، ومن ، وأي ، وكم ، وكيف ، وأين، وأنى ، ومتى ، وأيّان) .

ولكن طبيعة الاستعمال قد تفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام إلى دلالات بديلة تتخلّق من السياق الذي تغرس فيه ، بحيث تؤدي دوراً مزدَوِجًا في الصياغة ، ومن ذلك دلالة **(النفي)** كقول أبي تمام :

هَلِ اجْتَمَعَتْ أحْياءُ عَدْنان كُلُّها بِملتحمٍ إلا وأَنْتَ أميرُها

و **(التسوية)** كقول المتنبي :

وَلَسْتُ أبالي بَعْدَ إدْراكي العُلا أكانَ تُراثًا ما تَناوَلْتُ أمْ كَسْبا

و **(الإنكار)** ويتصل هذا الإنكار بالزمن الماضي بمعنى (لم يكن) نحو قوله تعالى لمن اعتقد أن الملائكة بنات الله : ﴿ أَفَأَصْفَاكُمْ رَبُّكُمْ بِالْبَنِينَ وَاتَّخَذَ مِنَ الْمَلَائِكَةِ إِنَاثًا ﴾ ، كما يتصل بالمستقبل بمعنى (لا يكون) كقول العباس بن مِرْداس :

أتَجْعَلُ نهبي ونهبَ الْعَبيدِ بَيْنَ عُيَيْنَةَ وَالأقْرَعِ
وَما كانَ حِصْنٌ وَلا حابِسٌ يَفوقانِ مِرْداسَ في مَجْمَعِ

وقد يكون اتصال الإنكار بالماضي مفيداً للتوبيخ على معنى (ما كان ينبغي أن يكون) كقول الشاعر:

أ يَقتُلني وَالمشْرفيُّ مضاجِعي ومسنونة زرق كَأنياب أغوال

و (**التقرير**) ومن خلاله تتحول الصِّياغةُ إلى المتلقي كوسيلة لدفعه إلى الإقرار بأمر لا شكَّ في ثبوته والاعتراف به ، كقول جرير :

أ لَستُمْ خيرَ مَنْ رَكِبَ المَطايا وأَنْدى العالَمينَ بُطونَ راحِ

و (**الاستبطاء**) وطبيعة الصياغة فيه تلتحم بالمبدع والحركة الداخلية للمعنى عنده ، كقول أبي العلاء :

إلامَ وَفيمَ تَنَقّلُنا ركاب وَنأمُلُ أنْ يكونَ لَنا أوان

و (**التعجُّب**) وهو أيضاً يتَّصل بحركة المعنى عند المبدع ، كقول المتنبي :

أ بِنْتَ الدَّهْرِ عِنْدي كُلُّ بِنْتٍ فكَيْفَ وَصَلْتِ أَنْتِ مِنَ الزّحامِ

(**الوعيد**) ففي بعض الأحيان تؤدي أداة الاستفهام معنى الوعيد كقوله تعالى : ﴿ فَأَمّا ثَمودُ فَأُهلِكوا بِالطّاغِيَة . وَأَمّا عاد فَأُهْلِكوا بِريحٍ صَرْصَرٍ عاتِيَة . سَخَّرَها عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيالٍ وَثَمانِيَةَ أَيّامٍ حُسوما فَتَرى القَوْمَ فيها صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجازُ نَخْلٍ خاوِيَة . فَهَلْ تَرى لَهُمْ مِنْ باقِيَة ﴾ .

و (**التعظيم**) كقول أبي فِراس :

أضاعوني وَأَيُّ فَتًى أضاعوا لِيَوْمِ كَريهَةٍ وسدادِ ثَغْرِ

و (**التهكُّم**) كقول الشاعر :

وَما أدْري ولَسْتُ إخالُ أدْري أ قَوْمٌ آلُ حِصْنٍ أمْ نِساءُ

و (التحقير) كقول أبي العلاء :

أَتَظُنُّ أَنَّكَ لِلْمَعالي كاسِبٌ وَخَبِيءُ أَمْرِكَ شِرَّةٌ وشَنارُ

و (الاستبعاد) كقول أبي تمام :

مَنْ لي بِإنْسانٍ إذا أغْضَبْتُهُ وَجَهِلْتُ كانَ الحِلْمُ رَدَّ جوابِهِ

(والأمر) نحو قوله تعالى : ﴿ فَهَلْ أَنْتُمْ مُنْتَهون ﴾ .

(والنهي) كقوله تعالى : ﴿ أَتَخْشَوْنَهُمْ فَاللهُ أَحَقُّ أَنْ تَخْشَوه ﴾ .

فطبيعة أدوات الاستفهام قابلة لاحتواء كثير من المعاني عن طريق هذه الحركة الموضعية ، بل قابلة لاحتواء معاني أحرف أخرى ، (فهل) مثلا تأتي بمعنى (قد) كما في قوله تعالى : ﴿ هَلْ أَتى عَلَى الإِنْسانِ حينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شيْئاً مَذْكورا ﴾ .(١)

والأمر أحد أنواع الإنشاء الطلبي ، وطبيعته تتمثل في طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام ، والصيغة الموضوعة له هي : فعل الأمر ، والمضارع المقترن بلام الأمر واسم فعل الأمر ، والمصدر النائب عن فعل الأمر ، كقوله تعالى : ﴿ وَبِالوالِدَيْنِ إحساناً ﴾ وتتحرك صيغة الأمر موضعيا لكي تتحول إلى دلالات بديلة تبعاً لسياقها ولحركة المعنى عقليا عند المتكلم، كأن تصبح للدعاء ، وذلك إذا كان السياق يقتضي وجود طرفين هما المتكلم والمتلقي ، ويكون الطرف الثاني هو الأعلى منزلة وشأناً ، وذلك كقول المتنبي مخاطباً سيف الدولة :

---

(١) التنوخي : الأقصى القريب ، ص ١٠ .

أَزِلْ حَسَدَ الْحُسَّادِ عَنّي بِكَبْتِهِمْ فَأَنْتَ الَّذي صَيَّرْتَهُمْ لي حُسَّدا

فإذا كان بين الطرفين تساو وندية تحملت صيغة الأمر معنى **(الالتماس)** ، كقول امرئ القيس مخاطبا رفيقيه :

قِفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخولِ فَحَوْمَلِ

وقد يكون لصيغة الأمر معنى الحكمة التي تتصل بتجارب الحياة وما فيها من خير أو شر ، فتتحرك لتكون **(للنصح والإرشاد)** كقول المتنبي في مدح سيف الدولة :

كَذا فليسر مَنْ طَلَبَ الأعادي وَمثل سراك فَلْيَكُن الطلابُ

كما تتحرك إلى **(التهديد)** إذا كانت في مقام عدم الرضا بالمأمور به ، حيث يكون التضاد هو العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى الجديد ، كقول الشاعر :

إذا لَمْ تَخْشَ عاقِبَةَ اللَّيالي وَلَمْ تَسْتَحِ فَاصْنَعْ ما تَشاءُ

وعندما ينصرف المقام إلى المخاطب فإن دلالة الأمر الجديدة قد تصبح **(للتعجيز)** كقول الشاعر :

أروني بَخيلا طالَ عُمْراً بِبُخْلِهِ وَهاتوا كريمًا ماتَ مِنْ كَثْرَةِ البَذْلِ

وقد تكون **(للإباحة)** إذا كان المقصود تعديل فهم المخاطب بالنسبة لما هو محظور عليه كقول كثير :

أسيئي بِنا أَوْ أَحْسِني لا مَلومَةٌ لَدَيْنا وَلا مَقْلِيَّةٌ إنْ تَقَلَّتِ

وذلك التعديل لا يمنع الجمع بين الأمرين ، فإذا امتنع سمّي **(تخييراً)**

كقول الشاعر :

عِشْ عَزِيزًا أوْ متْ وَأَنْتَ كَرِيمٌ　　بَيْنَ طَعْنِ القَنا وَخَفْقِ البُنودِ

وعندما يكون هناك توهُّم في الرجحان بين الأمور فإن (الأمر) يفيد (التسوية) كقول بشار :

فَعِشْ واحِدًا أو صِلْ أخاكَ فَإنَّهُ　　مُقارِفُ ذَنْبٍ مَرَّةً وَمُجانِبُهْ

وإذا كان المطلوب هو التحول من حالة إلى أخرى ذات مهانة ومذلة فإن الأمر يدل على **التسخير** كقوله تعالى : ﴿ كونوا قِرَدَةً خاسِئِين ﴾ ، ويلاحظ أن التسخير يحصل معه الفعل حالَ إيجاد الصيغة ؛ لأن مسخ الكافرين قردة واقع حال استعمال صيغة (كونوا) ؛ لأن الحصول إذا وقع قبل الصيغة فإن الأمر يتحول (للإهانة) والتحقير ، كقول الحُطَيْئة للزِّبرقان :

دَعِ الْمَكارِمَ لا تَرْحَلْ لِبُغْيَتِها　　وَاقْعُدْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الطّاعِمُ الْكاسي

ولا شك أن الدلالات المتحوِّلة لصيغة الأمر كثيرة متعدِّدة والفارق الدلالي فيها دقيق غاية الدقة ، ولكن رصده داخل سياقات التعبير كفيل بإبراز كثير من الطاقات التعبيرية المدهشة ، التي عن طريقها يمكن أن نستكشف الأبعاد الجمالية والفنية للصياغة الأدبية .

(والنهي) من أهم أساليب الإنشاء الطلبي ، ودلالته الأصلية طلب الكف عن الفعل على جهة الإلزام ، وله صيغة واحدة هي المضارع المقترن بلا الناهية ، كقوله تعالى : ﴿ وَلا تَقْرَبوا مالَ اليَتيم إلا بِالَّتي هِيَ أَحْسَن ﴾ ، وهذه الصيغة تتحرك في موضعها حركة داخلية لكي تفرز دلالات متعددة تستمد قوامها من المعنى الأصلي ولكنها تتشبَّع بطبيعة السِّياق والمقام ،

وتعتمد على قرائن الأحوال .

وبالنظر إلى طرفي الاتصال : المتكلم والمتلقي نجد أن الكلام قد يوجَّه من الأدنى إلى الأعلى ، فيكون (**الدعاء**) هو الإفراز الدلالي الناتج من صيغة النهي ، كقول كعب بن زهير يطلب عفو رسول الله ﷺ :

لا تَأْخُذَنّي بِأَقْوالِ الوُشاةِ وَلَمْ أُذْنِبْ وَقَدْ كَثُرَتْ فيَّ الأَقاويلُ

فإذا كان بين الطرفين تساو وندية تحوَّلت الصيغةُ لتفيد (**الالتماس**) ، كقول أبي العلاء المعري مخاطبًا صديقيه المتخيَّلَيْن :

لا تَطْوِيا السرَّ عَنّي يَوْمَ نائِبَةٍ فَإِنَّ ذَلِكَ ذَنْبٌ غَيْرُ مُغْتَفَرِ

وقد تتداخل صيغةُ النهي مع دلالة **التمني** كما في قول الخنساء :

أ عَيْنَيَّ جودا وَلا تَجْمدا ألا تَبْكيانِ لِصَخْرِ النَّدى

وقد تفرز الصيغة معنى (**التوبيخ**) كقول أبي الأسود الدُّؤلي :

لا تَنْهَ عَنْ خُلُقٍ وَتَأْتِيَ مِثْلَهُ عارٌ عَلَيْكَ إذا فَعَلْتَ عَظيمُ

أو معنى (**النصح والإرشاد**) كقول أبي العلاء :

وَلا تَجْلِسْ إلى أَهْلِ الدَّنايا فَإِنَّ خَلائِقَ السُّفَهاءِ تُعْدي

و (**التحقير**) كقول المتنبي في هجاء كافور الإخشيدي :

لا تَشْتَرِ العَبْدَ إلا وَالعَصا مَعَهُ إنَّ العَبيدَ لأَنْجاسٌ مَناكيدُ

وتكاد تكون صيغة (**النداء**) مزدَوِجَة الوضع ، من حيث كان هناك حرف يدل على طلب الإقبال ، وفي الوقت نفسه يكون هذا الطلب ناتجًا

عن تحمل الحرف لمعنى الفعل (أدعو) ، وأدوات النداء هي (الهمزة ، وأي ، ويا ، و وا ، وأيا ، وهيا) .

والوضع اللُّغوي يقتضي استعمال (الهمزة وأي) لنداء القريب ، وبقية الأدوات لنداء البعيد ، لكن طبيعة السياق قد تجعل هناك نوعًا من الحركة في الأداة ، بحيث تتقارض دلالتها مع غيرها من الأدوات الندائية ، فيعامل البعيد معاملة القريب بأن ينادى (بالهمزة) مثلا ، كقول المتنبي وهو في السجن :

أ مالِكَ رِقّي وَمن شأنُه هبات اللّجينِ وعِتق العَبيدِ

دَعَوتُكَ عِندَ انقِطاعِ الرَّجا وَالمَوتُ مِنّي كَحَبْلِ الوَريدِ

كما يعامل القريب معاملة البعيد فينادى بغير الهمزة وأي ؛ وذلك لأهداف بلاغية كالدلالة على رِفْعة الدرجة وعَظَمة الشأن ، فيجعل بُعْد المنزلة مساويًا لبعد المكان ، كقول أبي نُواس :

يا رَبِّ إنْ عَظُمَتْ ذُنوبي كَثْرَةً فَقَدْ عَلِمْتُ بِأنَّ عَفوَكَ أعْظَمُ

أو للإشارة إلى انحطاط منزلة المنادَى ، كقول الفرزدق يهجو جريراً :

أولَئِكَ آبائي فَجِئْني بِمِثْلِهِمْ إذا جَمَعَتْنا يا جَرِيرُ المَجامِعُ

أو لمعاملة الغافل معاملة الغائب الذي لا يُعْتَدُّ بحضوره ، كقول أبي العتاهية :

أ يا مَنْ عاشَ في الدُّنْيا طَويلا وأَفْنى العُمْرَ في قيلٍ وَقالِ

وأَتْعَبَ نَفْسَهُ فيما سَيَفْنى وَجَمْعٍ مِنْ حَرامٍ أوْ حَلالِ

هَبِ الدُّنْيا تُقادُ إلَيْكَ عَفْواً أَلَيْسَ مَصيرُ ذَلِكَ لِلزَّوالِ

وقد تفرغ أداة النداء من دلالتها لتفسح المجال لدلالات بديلة (**كالزجر**) في قول الشاعر:

يا قَلْبُ وَيْحَكَ ما سَمِعْتَ لِناصِحٍ لَمَّا ارتَمَيْتَ وَلا اتَّقَيتَ مَلاما

و (**التحسُّر**) في قول الشاعر:

أ يا قَبْرَ مَعْنٍ كَيْفَ وارَيْتَ جودَهُ وَقَدْ كانَ مِنْهُ البَرُّ وَالبَحْرُ مُتْرَعا

و (**النُّدبة**) والمندوب هو المنادَى المتفجَّع عليه أو المتوجَّع منه ، كقول الشاعر:

حملت أمْرًا عَظيمًا فَاستَجَبْتَ لَهُ وَقُمْتَ فينا بِأَمْرِ اللهِ يا عُمَرًا

و (**الاستغاثة**) كقول الشاعر:

يا لَلرِّجالِ ذَوِي الأَلْبابِ مِنْ نَفَرٍ لا يَبْرَحُ السَّفَهُ الْمُرْدي لَهُمْ دينا

كما يؤدَّى معنى النداء من خلال (**التعجب**) و (**الاختصاص**) وهذا الأخير يرتبط بمواضع سياقية منها الفخر ، أو إظهار المسكنة والتواضع ، أو يكون لمجرد التأكيد .

وليس هناك انفصال تام بين هذه الأغراض البديلة وغرض النداء الأصلي ؛ إذ إن كل ما يطلب إقباله بالخطاب يشبه المنادى على نحو من الأنحاء في الاهتمام به ، وظهور هذا الاهتمام في الصياغة بالقرائن والمقامات .

وتتقارض أدوات الشرط أيضا العمل مع بعضها البعض ، ومع غيرها من الأدوات غير الشرطية ، هذا التقارض في العمل يتبعه بالضرورة تقارض في

المعنى يمثل هو الآخر نوعًا من الحركة الموضعية ، (فإن) قد تتشرب معنى (قد) وتفيد دلالتها كما في قوله تعالى : ﴿ وإنْ كُنْت لَمِن السّاخِرين ﴾ على معنى (قد كنت لمن الساخرين) ، و (قد وجدنا أكثرهم لفاسقين) ، « وقد كدت لتردين » ، « وقد كادت لتبدي به » [1].

وقد تأخذ (إن) حكم (لو) فتقوم مقامها في العمل والمعنى ؛ ذلك أن (لو) تتعلَّق بالشرط الماضي ، و (إن) للمستقبل ، وعلى ذلك الحديث الشريف : « فإن لا تراه فإنه يراك . » [2]

كما أن (لو) تنزل منزلة (إن) الشرطية ، كما في الحديث النبوي الوارد في حق (صُهَيْب) : (نِعْمَ العَبْدُ صُهَيْب لَوْ لَمْ يَخَفِ اللهَ لَمْ يَعْصِهِ) . ويكون حرف النفي هنا مفيداً لمعناه من غير قَلْبٍ له كما يحدث مع (إن) من غير فرق بينهما ، وعلى هذا يكون المعنى : إن لم يخف الله فلا يعصيه بحال [3].

وكذلك تأخذ (إن) معنى (إذ) كما في قوله تعالى : ﴿ وَذَروا ما بَقِيَ مِنَ الرِّبا إنْ كُنتُمْ مُؤْمِنين ﴾ فالمعنى : إذ كنتم مؤمنين ؛ ذلك أن الخطاب هنا للمؤمنين ، ولو كانت (إن) شرطية لتغيَّر المعنى وانصرف الخطابُ لغير المؤمنين ؛ لأن الفعل الماضي في الجزاء معناه ينصرف إلى المستقبل [4].

وتفرغ (إن) أيضًا من دلالتها لتحمل معنى (أما) . قال النمر بن تَوْلَب :

سَقَتْهُ الرَّواعِدُ مِنْ صَيْفٍ وَإنْ مِنْ خَريفٍ فَلَنْ يعْدما

---

(١) الهروي : الأزهية في علم الحروف ، تحقيق عبد المعين الملوحي . دمشق ، مجمع اللغة العربية بدمشق ، ١٩٨٢ . ص ٥٠ .

(٢) ابن هشام : مغني اللبيب ، ج ٣ ، ص ٦٩٨ .

(٣) العلوي : الطراز ، ج ٢ ، ص ٢١١-٢١٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

قال سيبويه : يريد وأما من خريف ، وهو يصف وَعْلاً ، وهو تيس الجبل ، والمعنى سقته الرواعد من مطر الصيف ، وأما في الخريف فلن يعدم السقي أيضًا ، أي هو يسقى من الصيف [1] .

(١) الهروي : الأزهية ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

الفصل الخامس

المستوى الدّلالي

إن الدلالة ترتبط بما يسمى نظرية التوصيل ، التي تقتضي وجود جهاز ثلاثي هو المتكلِّم الذي يصدر منه الكلام ، والمتلقي ، قارئًا أو سامعًا ، ثم الحدث اللُّغوي الذي يتعلَّق بالحقائق المطروحة في المجال الكلامي ، ويضاف إلى ذلك الرَّمز اللُّغوي بأبعاده الدلالية ، حيث يقوم بمهمة إحضار صورة المخزون اللُّغوي إلى مجال التخاطب .

وكل هذه المظاهر توحي بأن الذات المتكلِّمة تخترع لغتها الخاصة بها ، على الرغم من أن المخزون له ارتباطاته الوضعية ، لكن طبيعة التركيب تعطي عطاء دلاليا متجدداً من خلال التكوينات المتنوِّعة للعلاقات القائمة بين المفردات . وبعد ذلك فإن الدلالات الناتجة تقوم على جملة علاقات تستمد قوامها من الموقف الإيصالي .

ولا شك أن هذا الموقف الإيصالي يقوم على عناصر متعددة ، ولكنها تتلاقى فيما بينها في وَحْدة تعبيرية يؤدي إدراكها إلى إمكانية تحليلها وكشف نظامها ، ومن ثمّ إلى إدراك دلالتها الجمالية .

والإدراك النقدي القديم لطبيعة الصياغة كان يتمحور حول حكم العقل حال إطلاق اللسان ؛ ذلك أن الدلالة لا تتأتى إلا بعد أن يفرغ المتكلِّم من كلامه ، و وضعه في قالب الإفادة تحاشياً عن وصمه بصفة اللّغو ، وهذه

الإفادة ترتبط بالمتلقي إدراكيا ، كما أنها تنبع من المتكلم قصداً وحكماً .

ومن حق الكلام الإخباري أن يقوم على عملية (الإسناد) ، فإذا كان المتلقي خالي الذهن عما يلقى إليه ليستحضر عملية الإسناد على وجه الثبوت أو الانتفاء – كفاه في ذلك مجرد الحكم دون حاجة إلى مؤكدات ، وهذا النوع يسمى (ابتدائيا) .

وإذا كان المتلقي في حالة تحيُّر بالنسبة لطرفي الإسناد ، فمن الضروري أن تحتوي الصياغة على عناصر تعبيرية تعمل على إزالة هذا التحيُّر بإدخال إحدى وسائل التوكيد ، (كاللام) أو (إن) نحو (لمحمد عارف) و (إن محمداً عارف) ، ويسمى هذا اللونُ من الأداء (طلبيا) أما إذا كان المتلقي حاكماً بخلاف دلالة الإسناد – استوجب تأكيد الكلام بحسب ما عند المتلقي من إنكار ، نحو (إني صادق) لمن ينكر صِدْقك ، و (إني لصادق) لمن يبالغ في إنكار صدقك ، و (والله إني لصادق) ويسمى هذا النوع (إنكاريا) [١].

وعلى هذا كان جواب أبي العباس للكِنْدي حين سأله قائلا : إني أجد في كلام العرب حَشْواً ، يقولون : عبد الله قائم ، ثم يقولون : إن عبد الله قائم ، ثم يقولون : إن عبد الله لقائم والمعنى واحد ، قال : بل المعاني مختلفة ؛ فقولهم عبد الله قائم إخبار عن قيامه ، وقولهم إن عبد الله قائم جواب عن سؤال سائل ، وقولهم إن عبد الله لقائم جواب عن إنكار منكر [٢].

وقد يقتضي المقام تنزيل المتلقي على غير هذه الحالات الإدراكية الثلاث، فقد يُعامل المحيط بفائدة الجملة الخبرية وبلازم فائدتها معاملة خالي الذهن

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٤ . (٢) المرجع السابق ، ص ٧٤ .

لاعتبارات سياقية ، وعلى هذا ورد قوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ عَلِموا لَمَنِ اشْتَراه ما لَهُ في الآخِرَةِ مِنْ خَلاقٍ وَلَبِئْسَ ما شَرَوْا بِهِ أَنْفُسَهُمْ لَوْ كانوا يَعْلمون ﴾ فصَدْر الكلام يصف أهلَ الكتاب بالعلم على سبيل التوكيد القسمي ، وآخره ينفيه عنهم حيث لم يعملوا بعلمهم .

وقد ينزل من لا يكون سائلا مقام من يسأل ، فلا يحدث تمييز في صياغة التركيب ، وإنما يصبُّ الكلام في قالَب واحد إذا كانوا قدموا إليه ما يلوح مثله للنفس اليقظى بحكم الخبر ، فيتركها ذلك مستشرفة له ، فتأتي الجملة مصدَّرة (بإن) ويعد ذلك الأسلوب في مثل هذه المقامات من كمال البلاغة .

وقد ينزل غير المنكر منزلة المنكِر إذا تلبس به شيء من خواص الإنكار فتتحدد ملامح الصياغة أيضًا ، وعلى هذا الأسلوب قول الشاعر :

جاءَ شَقيقٌ عارِضًا رُمْحَهُ   إنَّ بني عَمِّك فيهِمْ رِماحُ

وقد تقلب القضية مع المنكر إذا كانت قرائن الأحوال تردع المنكر عن إنكاره [1] .

وهذه الدلالات الوضعية لا تكفي في مجال تعدُّد أشكال الصياغة للمعنى الواحد بالوضوح والخفاء ، والزيادة والنُّقصان ؛ لأننا لو أردنا خلق صورة تشبيهية وقلنا : (خدٌّ يشبه الورد) امتنع أن يكون كلام مؤد لهذا المعنى بالدلالات الوضعية أكمل منه في الوضوح أو أنقص ؛ لأننا لو أقمنا مقام كل كلمة منها ما يرادفها ، فالسامع إن كان عالمًا بكونها موضوعة لتلك

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٥ .

المفهومات - كان فهمه منها كفهمه من سابقتها من غير تفاوت ، وإلا لم يفهم شيئا أصلا [١] .

وإنما تتأتى المغايرة في الدلالات العقلية التي تحتمل تعلُّق الأمور بعضها ببعض على عكس الدلالة الوضعية التي لا تحتمل تحرُّكًا أو اهتزازًا .

واللفظة متى كانت موضوعة لمفهوم أمكن أن تدل عليه من غير زيادة ولا نقصان بحكم هذا الوضع سمِّيت دلالتها دلالة المطابقة ، ومتى كان لهذا المفهوم الأصلي تعلُّقٌ بمفهوم آخر أمكن أن تدل عليه بوساطة ذلك التعلق بحكم العقل . وإذا كان ذلك المفهوم الآخر داخلاً في مفهومها الأصلي (كالسقف) مثلا في مفهوم (البيت) يسمى هذا دلالة التضمن ، ودلالة عقلية أيضًا ، وليس من المحتَّم أن يكون هذا التعلُّق مرتبطًا بحكم العقل ، بل يكفي في ذلك اعتقاد المخاطب [٢] .

إن إيراد المعنى على صور مختلفة - إذا - لا يتحقق إلا في الدلالات العقلية ، بحيث يكون الانتقال بين المعاني بسبب ما بينها من روابط كلزوم أحدها للآخر بوجه من الوجوه . وعلى هذا تتفاوت الأساليبُ بحسب قدرة المبدِع على نقل (اللفظة) من مجال (الوضع) إلى مجال آخر يعتمد على العقل الذي يمكنه إدراك تنوُّع المناسبة بحسب تنوع الموقف ، ثم بحسب وفاء الكلام بتمام المراد منه ، ثم بحسب التداعي ، أي ارتباط كلٍّ لفظة بما قبلها وما بعدها ، فالانتقال الذهني المطَّرد لا يكف عن البحث وراء اللوازم بحيث لا يتوقف عند معنى إلا وينتقل إلى لازمه على ما تقتضيه حركة العقل . وقد يكون (للعُرْف) أثر في خلق هذه التلازمات ، عند افتقاد

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٤٠ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٤١ .

العَلاقة العقلية ، حيث يؤدي هذا العُرف إلى لزوم أمر بشيء ، وعن طريقه تكون حركة الذهن من الأول إلى الثاني ، كالكرم بالنسبة لحاتم ، فليس هناك تلازم عقلي بين الطرفين ، ولكن ارتباط الكرم تكراريا مع حاتم خلق عَلاقة عُرْفية ساعدت على إيجاد الحركة الذهنية في الانتقال من حاتم إلى الكرم .

الدلالة اللُّغوية

يقول ابن جني عن اللغة : « أما حَدُّها فإنها أصوات يعبِّر بها كل قوم عن أغراضهم .» (١)

في هذه العبارة الموجَزة يعرض الرجل لمفهوم اللغة من خلال الوظيفة الأساسية التي تؤديها بالنسبة للمجتمع ، واكتساب المقدرة اللُّغوية يمكن أن يكون « اعتياداً كالصبي العربي يسمع أبويه وغيرهما ، فهو يأخذ اللغة عنهم على مرِّ الأوقات ، وتؤخذ تلقيناً من مُسِنّ وتؤخذ سماعًا من الرواة الثقات ذوي الصِّدق والأمانة ، ويُتَقّى المظنون .» (٢)

ويؤدي مفهوم كلمة (حد) تبعًا إلى تصوُّر وضع مسبق يتسع ليتصل باللغات في شموليتها ، كما أن مفهوم (الأصوات المعبرة) يؤكِّد وجود هياكل فكرية تهيئ لمتلِك اللغة تحليل ما يحيط به وَفْق هذه الهياكل التي تقدِّمها له اللغة ، كما أن طبيعة تجاربه العملية تضيف إلى الرصيد المختزن كثيراً من الرموز الذِّهنية تنضاف إلى الهياكل السابقة . ولا شك أن عمليات الفكر المجرَّدة تتم في المستوى العميق ، ثم تتجسَّد عن طريق البِنَى السطحية، وتتحوَّل بهذا اللغة إلى نظام قائم بعقول أصحابها وذاكرتهم . وللوصول

(١) ابن جني : الخصائص ، ج ١ ، ص ٣٣ . (٢) ابن فارس : الصاحبي ، ص ٤٨ .

إلى (الدلالة اللغوية) يمكن إيجاد نوع من التجزئة للعناصر المكونة ، مع ملاحظة إمكانية إزالة هذه التجزئة الموقوتة وإعادة الحدث اللُّغوي إلى الشكل الذي كان عليه من خلال قواعد تنظيمية محدَّدة ، وتؤدي محاولة تجاوز هذه القواعد إلى خلل في الهيكل البنائي ، ثم إلى خلل في الدلالة الناتجة منه .

والإدراك اللُّغوي للدلالة يقتضي وجود مهارات معيَّنة تظل لها فاعليتها عند القيام بعملية التحليل اللُّغوي ، وقد يكون من أهم المخاطر إغفال الجانب المحسوس في الصياغة والركون إلى التجريدات اللُّغوية التي حقَّقها بعض الدارسين في مراحل متقدِّمة ، فيكون ذلك نوعًا من الكسل العقلي الذي يعوق عملية التحري عن النماذج المسيطرة في اللغة ، كما ل يعوق إدراك ما هو عقلي أو خاص أو عابر في التراكيب اللغوية . ونتيجة هذا كله أن يعيش المحلِّل اللُّغوي داخل إطار من المثالية المطلقة يحكم بها على الأحداث اللُّغوية، بل يحكم بها هذه الأحداث ، فيكون مجال الرفض أو القبول فسيحًا أمامه من خلال مثاليته المفترضة .

ويكون الاعتقاد المثالي وسيلة إلى القول بتوافق اللغة مع المكونات الوجودية ، بحيث يكون الخروجُ على هذه المكوِّنات أمرًا مرفوضًا أو شاذًّا، أو يرجع للسهو والزلل ، أو يرجع للضرورة ؛ ولهذا يقول سيبويه : « وربما جاءت العرب بالشيء على الأصل ومجرى بابه في الكلام على غير ذلك .»[1]

---

(١) سيبويه : الكتاب ، ج ٢ ، ص ٦١ ، وانظر في تفصيل هذا الاعتقاد : عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص ٣٨٤ وما بعدها .

فالشعر غالبًا ما يكون دافعًا – بقيوده الفنية – إلى تجاوز حدود مطابقة الواقع المعاين ، يقول جبهاء الأشجعي يصف ضيفًا :

مَا بَرِحَ الوِلْدانُ حَتّى رأيْتُهُ ... عَلَى البكر يُمْرِيه بِساقٍ وحافِرِ

يقصد مجيء الضيف على بكر يستحثّه بساقه وقدمه ، فلما كانت القافية مبنية على الراء عدل عن ذِكْر القدم التي هي للإنسان إلى الحافر الذي هو للبهائم [1].

وفي مقابل ذلك نجد النجاشي الحارثي يعدِل عن الحافر في حديثه عن البهائم عند قوله :

وَنَجّى ابْنَ هِنْدٍ سابِحٌ ذو غِلالَةٍ ... أَجَشُّ هَزِيمٍ والرِّماحُ دَوانِي

إذا قُلْت أَطْرافُ الرِّماحِ يَنَلْنَهُ ... تَمَطَّتْ بِهِ السَّاقانِ وَالقَدَمانِ

ويصف أحد الشعراء (قمرية) فيقول :

عَجِبْتُ لَها أنّى يكونُ غِناؤُها ... فَصِيحًا ولَمْ تَفْغَرْ بِمَنْطِقِها فَما

فوضع (الفم) موضع (المنقار) [2].

وقد جعلت النزعة المثالية للدلالة اللُّغوية حول الشاعر سياجًا لا يمكن تجاوزه ، أو العبور فوقه ، وربما كان هذا وراء تلك النقود التي تناولت وصف الفَرَس وما يفترض من مثالية في هذا الوصف ، بحيث يكون مجاوزة الواقع مجالا للنقد والتجريح .

والفرس عندما تنتقل إلى مجال الأداء اللُّغوي يجب أن تكون صورتها

---

(١) الآمدي : الموازنة ، ص ١٨ .

(٢) عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص ٣٨٥ .

مطابقة لواقعها في الحياة ، فلا يجوز أن يتدلّى شعرُ ناصيتَها على عينيها في مثل قول امرئ القيس :

وأَرْكَبُ في الرَّوْعِ خَيْفانَةً كَسا وَجْهَها شَعْرٌ مُنْتَشِرْ

كما أن حركة جري الإناث تختلف عن حركة جري الذكور ؛ ولذا أخطأ سلمة بن الخرشب في قوله :

إذا كانَ الحِزامُ لِقُصْرَيَيْها إماماً حَيْثُ يُمْتَسكُ البَرِيمُ

يقصد أن الحزام يقرب في جولانه إذا أكثر من عدوه فيصير أمام القصريين . قال الأصمعي : أخطأ في الوصف ؛ لأن خير الإناث الخضوع ، وإنما يختار الأشراف في جري الذكور ، فإذا اختضعت تقدم الحزام ، كما قال بشر بن أبي خازم :

نَسوفٍ لِلْحِزامِ بِمرفَقَيْها يَسُدُّ خَواءَ طِبْيَيْها الغُبارُ

وكمال الفرس يكون باكتناز اللحم وتماسكه ؛ ولذا أخطأ أبو ذؤيب في وصفه للفرس بقوله :

قَصَرَ الصَّبوحَ لها فَشُرِّجَ لَحْمُها بِالنَّيِّ فَهْيَ تَثوخُ فيها الإِصْبَعُ

قال الأصمعي : حمار القصار خير من هذا ، وإنما يوصف الفرس بصلابة اللحم . واضطراب مآخير الفرس قبيح أيضاً كما في قول أبي النجم :

تَسْبَحُ أُخْراهُ ويَطْفو أوَّلُه

وقد تجاوز زهير مثالية الدلالة في وصفه للضفادع قائلا :

يَخرُجْنَ مِنْ شَرَباتٍ ماؤُها طَحِلٌ عَلى الجُذوعِ يَخفْنَ الغمَّ وَالغرَقَا [1]

وحقيقة الدلالة في اللغة تئول إلى ما تواضع عليه المتكلّمون بها ، دونما نظر إلى تطوّر يصيب هذه الدلالة ، أو تحوّل بها عن طريقها المألوف إلى خلق جديد يكسبها حياة جديدة ، وقد سلك مفسرو بيت أبي الطيّب :

قَلَّنا مِنَ الرّيق ناقعَ الذّوْبِ إلـ ـلا أنَّ بَرْدَ الأكْبادِ في جَمدِهْ

عدة مسالك ، وقالوا فيه غير قول ، فلم يزيدوا على تأكيد المحال بالمحال ، وإضافة الخطأ إلى الخطأ ، ما معنى جمد الريق ؟ وكيف يكون برد الأكباد في جامده دون ذائبه ؟ [2]

وإغراقًا في مطابقة الدلالة للواقع ينتقد القاضي الجرجاني أبا الطيّب في قوله :

ورحبَ صَدْرٍ لَوَ انَّ الأرْضَ واسِعَةٌ كَوُسْعِهِ لَمْ يَضِقْ عَنْ أهْلِهِ بَلَد

وحكم بفساد المعنى لأسباب تتصل بنشأة العمران وكثرة العمارة « لأنه جعل البلادَ تضيق بأهلها لضيق الأرض ، وأنها لو اتسعت اتساعَ صدره لم تضق البلاد . ونحن نعلم أن البلاد لم تخطَّط في الأصل على قدر سعة الأرض وضيقها ، وأن الأرض تتسع لبلاد كثيرة ، ولا تساع ما فيها من المدن أيضًا ، وهي على حالها ، وإنما تؤسس وتَبتدئ على قدر الحاجة إليها ، فإذا استمر بها الزمان وكثرت العمارة ، وظهر فيها ما يستدعي الناس إليها ضاقت ، فإن جاورتها فُسَحٌ وعِراضٌ وسّعت ، وإلا احتمل لها بعض الضيق ، فلو اتسعت الأرض حتى امتدت إلى غير نهاية وأمكن ذلك — لم

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة ، ص ١٠-١٢ . (٢) المرجع السابق ، ص ٧٦ ، ٧٧ .

تزد البلاد التي تنشأ فيها على مقاديرها .» [١]

فالرجل يطيل الحديث ويشرح جهات العمران ومداه وأسبابه ؛ لكي يصل في النهاية إلى الحكم بفساد الدلالة ؛ بحيث لم تطابق الحقيقة الكائنة في الوجود ، التي يعاينها الناس بمرور الأزمان .

ومن المدهش أن الجرجاني بعد هذه الإطالة في الدفاع عن ضرورة الاستعمال المثالي للغة ، يعود بعد قليل لكي يغلِّب عادة الاستعمال على حقائق اللغة ذاتها ، ويرى أن الظاهر أولى من الأصول ، وذلك في تعليقه على حديث الرسول ﷺ : «الأيِّم أحقُّ بِنَفْسِها من وَلِيِّها ، والبِكْرُ تُستأذَنُ في نفسِها .» [٢]

وقد يكون التمسُّكُ بهذه المثالية في الدلالة اللُّغوية وراء مقولة (**الإحالة**) التي أخذها النقادُ على كثير من الأبيات الشعرية ، فالواقع الذي يعاينه الإنسان أن المعدوم لا يمكن رؤيته ، ولذلك فالمنطق ألا تقول : (أرى غير شيء) ؛ لأن ذلك مما يُنْقَد ، كما في قول المتنبي :

وَضاقَتِ الأَرْضُ حَتّى كادَ هارِبُها ... إذا رَأى غَيْرَ شَيْءٍ ظَنَّهُ رَجُلا [٣]

وتكون المبالغة في وصف القوة إلى الحد الذي لا يتصوَّره العقل نوعًا من (الإحالة) أيضًا ، فالنطف التي لم تخرج إلى الحياة لا يتصوَّر لها قدرة على الإحساس بالخوف ؛ ولذا أخطأ أبو نواس في قوله :

وَأَخَفْتَ أَهْلَ الشِّرْكِ حَتّى إِنَّهُ ... لَتَخافُكَ النُّطَفُ الَّتي لَمْ تُخْلَقِ

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ١٠-١٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٧٩ ، ٨٠ .

(٣) التنوخي : الأقصى القريب . ص ١٠٠ .

وقوله :

حَتّى الَّذي في الرَّحمِ لَمْ يَكُ نُطْفَةً   لِفُؤادِهِ مِنْ خَوْفِهِ خفَقَانُ [(١)]

والوضع اللُّغوي يقدم كثيراً من علاقات التقابل ، والشاعر في استخدامه لهذه العلاقات يستسلم لضغط المعجم في إخراج أزواج المقابَلات اللُّغوية ، ولكن عليه مراعاة أن يكون هذا الإخراج من جهتين مختلِفتين وإلا وقع في (الاستحالة والتناقض) [(٢)] .

وقد وقع في الشِّعر منهما ما لا عذر فيه ، حيث جاءت المقابلاتُ من جهة واحدة كقول أبي نواس يصف الخمر :

كَأَنَّ بقايا ما عَفا مِنْ حَبابِها   تَفاريقُ شيْبٍ في سَوادِ عِذارِ

تَرَدَّتْ بِهِ ثُمَّ انفَرى عَنْ أديمِها   تَفَرِّيَ لَيْلٍ عَنْ بَياضِ نهارِ

فالحباب الذي جاء في البيت الثاني كالليل ، هو الذي كان في البيت الأول أبيض كالشيب ، والخمر التي كانت في البيت الأول كسواد العذار ، هي التي صارت في البيت الثاني كبياض النهار ، وليس في هذا التناقض مُنْصَرَف إلى جهة من جهات العذر [(٣)] .

وقد يتأتى التَّناقضُ والإحالة عن طريق الإخلال بالأبعاد الزمانية ، كما في قول عبد الرحمن بن عبد الله القَسّ :

فَإِنّي إذا ما المَوْتُ حَلَّ بِنفْسِها   يُزالُ بِنَفْسي قَبْلَ ذاكَ فَأُقْبَرُ

« لأنه لا قبل إلا لبعد ، ولا بعد إلا لقبل ، حيث قال : إنه إذا وقع الموت

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٦٣ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٢٠٤ .   (٣) المرجع السابق ، ص ٢٠٧ .

بها ، وهذا القول كأنه شرط وضعه ليكون له جوابٌ يأتي به ، وجوابه هو قوله : يزال بنفسه قبل ذاك ، وهذا شبيه بقول قائل : إذا انكسر الكوز انكسرت الجَرَّةُ قبله .» [1]

ومن التقابل الدلالي الذي تقدِّمه اللغة (**السلب والإيجاب**) ، والإخلال بهذا التقابل يؤدي أيضًا إلى التناقض كما في قول عبد الرحمن بن عبد الله القَسّ :

أرى هَجْرَها وَالقَتْلَ مِثْلَيْنِ فَأَقْصِروا مَلامكُمْ فَالْقَتْلُ أعْفى وَأيْسَرُ

حيث أوجب الشاعر الهجر والقتل أنهما مثلان ، ثم سلبهما ذلك بقوله : (إن القتل أعفى وأيسر) ، فكأنه قال : إن القتل مثل الهجر وليس مثله.[2]

وقد وقع يزيد بن مالك الغامدي في مثل ذلك حيث قال :

أَكُفُّ الجَهْلَ عَنْ حُلَماءِ قَوْمي وَأعْرِضُ عَنْ كَلامِ الجاهِلينا

ثم قال بعد ذلك في القصيدة :

إذا رَجُلٌ تَعَرَّضَ مُسْتَخِفا لَنا بِالجَهْلِ أوْشَكَ أنْ يَحينا

« فقد أوجب هذا الشاعر في البيت الأول لنفسه الحلم والإعراض عن الجهّال ، ونفى ذلك بعينه في البيت الثاني بتعدّيه في معاقبة الجاهل إلى أقصى مراتب العقوبات وهو القتل .» [3]

ومن المدهش أن ابن وهب – وهو ممن تشرّب الفكر اليوناني كقُدامة –

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٢٠٨ ، ٢٠٩ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢١١ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٢١١ ، ٢١٢ .

كان يقبل أمثال هذه الإحالات ، بل يستحسنها أحيانًا ، ويبيح للشاعر أن يقتصد في الوصف أو التشبيه أو المدح أو الذم ، وله أن يسرف حتى يناسب قوله المحال . ومن المستحسن في ذلك قول الشاعر :

وَثِقْتُ بِحَبْلٍ مِـنْ حِبـالِ مُحَمَّـدٍ أَمِنْتُ بِهِ مِنْ طارِقِ الحَدَثـانِ
فَلَوْ تَسْأَلُ الأَيَّامُ ما اسْمي مـا دَرَتْ وَأَيْنَ مَكاني ما عَرَفْنَ مَكانـي
تَغَطَّيْتُ مِنْ دَهْري بِظِـلِّ جَناحِـهِ فَعَيْني تَرى دَهْري وَلَيْسَ يَراني [1]

وربما لهذا تأرجح موقفُ النقاد بين الرفض والقبول لما أطلقوا عليه (الإغراق والإفراط) ، فمن الناس من يرى تميُّز الشاعر بمعرفته بوجوه الإغراق والغلو ، ومنهم من يراه محالا لمخالفته الحقيقة وخروجه عن الواجب والمتعارف ، وقد أنشد المبرِّد قول الأعشى :

فَلَوْ أَنَّ ما أَبْقَيْتِ مِنّي مُعَلَّقٌ بِعودِ ثُمامٍ ما تَأَوَّدَ عودُها

فقال : « هذا متجاوز ، وأحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبَّه ، وأحسن منه ما أصاب الحقيقة . » [2]

والغلو - عند قدامة - هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه ، وليس خارجًا عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له ، كقول النمر بن تولب في صفة سيف شبه به نفسه :

تَظَلُّ تَحْفِرُ عَنْهُ إِنْ ضَرَبْتَ بِهِ بَعْدَ الذِّراعَيْنِ والسّاقَيْنِ وَالهادي

---

(١) ابن وهب الكاتب : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق حفني محمد شرف . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٦٩ . ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ٤٩ .

فليس خارجًا عن طباع السيف أن يقطع الذراعين والساقين والهادي ، وأن يؤثر بعد ذلك ويغوص في الأرض ، ولكنه مما لا يكاد أن يكون [1] .

ويرى الجرجاني أن الإفراط مذهب عام في المحدثين ، وإن كان موجوداً عند الأوائل ، وله رسوم متى وقف الشاعر عندها ، ولم يتجاوز الوصف حدها – جمع بين القصد والاستيفاء وسلم من النقص والاعتداء ، فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية ، وأدته الحال إلى الإحالة ، وهي نتيجة الإفراط ، وشعبة من الإغراق .

وإذا سمع المحدث قول الأول :

ألا إنَّما غادَرْتِ يا أمَّ مالِكٍ   صَدًى أينَما تَذْهَبْ بِهِ الرِّيحُ يَذْهَبِ

وقول آخر من المتقدمين :

ولَوْ أنَّ ما أبْقَيْتِ مِنّي مُعَلَّقٌ   بِعودِ ثُمامٍ ما تأوَّدَ عودُها

جسر على أن يقول :

أسَرَّ إذا نَحِلْتُ وَذابَ جِسْمي   لَعَلَّ الرِّيحَ تَسْفي بي إلَيْهِ

وسهُل لأبي الطَّيِّب أن يقول :

ولَوْ قَلَمٌ أُلْقيتُ في شَقِّ رأسِهِ   مِنَ السُّقْمِ ما غَيَّرْتُ مِنْ خَطِّ كاتِبِ

وأن يقول :

كَفى بِجِسْمي نُحولا أنَّني رَجُلٌ   لَوْلا مُخاطَبَتي إيّاكَ لَمْ تَرَني

فكأن المحدثين وجدوا أمامهم « سبيلا مسلوكًا وطريقًا موطئًا ، فقصدوا

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٢١٤ .

وجاروا ، واقتصدوا وأسرفوا ، وطلب المتأخر الزيادة ، واشتاق إلى الفضل فتجاوز غاية الأول ، ولم يقف عند حد المتقدم ، فاجتذبه الإفراط إلى النقص ، وعدل به الإسراف نحو الذم .» [١]

وقد أباح ابن الأثير استعمال (الإفراط) معلّلا ذلك بأن أحسن الشعر أكذبه ، بل أصدقه أكذبه ، لكن تتفاوت درجاته ، فمنه المستحسن الذي عليه مدار الاستعمال كقول عنترة :

وأَنا المنِيَّةُ في المَواطِنِ كُلِّها   وَالطَّعْنُ مِنّي سابِقُ الآجالِ

ومنه المستهجَن كقول النابغة :

إذا ارْتَعَشَتْ خافَ الجَبْانُ رِعاثَها   وَمَنْ يَتَعَلَّقْ حَيْثُ عُلِّقَ يَفْرَقِ

« فهو يصف طول قامتها لكنه من الأوصاف المنكرة التي خرجت بها عن حيز الاستحسان .» [٢]

ويرى بعض النقاد أن هناك أصنافًا من المبالغة يمكن قبولها إذا ما توفر فيها بعض الخواص التعبيرية أو الدلالية ، أولها ما أدخل عليه ما يقربه إلى الصحة نحو لفظة (يكاد) في قوله تعالى : ﴿ يكادُ زَيتُها يُضيءُ ولَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نار ﴾ ، وفي قول الشاعر يصف فرسًا :

وَيَكادُ يَخْرُجُ سرعَةً عَنْ ظِلِّهِ   لَوْ كانَ يَرْغَبُ في فِراقِ رَفيقِ

والثاني – ما تضمن نوعًا حسنًا من التخييل كقول أبي الطيب :

عَقَدَتْ سَنابِكَها عَلَيْها عِثْيَرًا   لَوْ تَبْتَغي عَنَقًا عَلَيْهِ لأَمْكَنا

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة ، ص ٤٢٣ .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٣ ، ص ١٩١ ، ١٩٢ .

والثالث : ما أخرج مخرجَ الهزل والخلاعة كقول الشاعر :

أسْكرُ بِالأمْسِ إنْ عزَمْتُ على الشُّرْبِ غَدًا إنَّ ذا مِنَ العَجَبِ [١]

ويروي ابن رشيق عن بعض النقاد تبريراً فنيا عاما لقبول المبالغة ، حيث يرون أن الشاعر إذا أتى من الغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم ، فإنما يريد به المثل ، وبلوغ الغاية في النعت ، واحتجوا بقول النابغة وقد سئل : من أشعر الناس ؟ فقال : من استجيد كذبه وأضحك رديئه [٢].

وتكاد تكون مثالية الدلالة منطلقًا لمقولة (الكلام العربي الأصيل) الذي لا مجال لاتهامه أو تجريحه ، ويقصد بذلك النشأة البدوية وتأثيرها على طبيعة المتكلم في اختيار اللفظ وسَبْكه مع غيره ، ثم الدلالة الناتجة من هذا السبك . ويبدو أن هذه المقولة قد اهتزَّت في بعض الأحيان حتى وجدنا رجلاً كابن سنان يقول : إنه لا فارق – في عصره – بين التعبير البَدَوي والتعبير الحَضَري ، بل إن أهل البدو – عنده – محتاجون إلى اقتباس اللغة من الحضر ، وإصلاح المنطق بأهل المدَر [٣] .

وقد كان التمييز بين الأصيل والمحدث مرتبطًا إلى حدٍّ كبير بطبيعة البداوة والحضارة ، وكان للنقاد في ذلك مواقفُ تعتمد على ما في الصياغة من خواص تمثلهما . فقد روى الأصمعي أن خلفا الأحمر قبَّل بين عيني بشار بمحضر أبي عمرو بن العلاء حين استنشداه قصيدته الرائية :

بكرا صاحِبَيَّ قَبْلَ الهَجيرِ إنَّ ذاكَ النَّجاحَ في التَّبْكيرِ

حيث قال خلف لبشار بعدما أنشده القصيدة : لو قلت ، يا أبا معاذ ،

---

(١) القزويني : الإيضاح ، ص ٢٦٢ ، ٢٦٣ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ٥٠ .

(٣) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٤٧ .

مكان (إن ذاك النجاح) (بكرا فالنجاح في التبكير) كان أحسن . فقال بشار: إنما قلتها - يعني قصيدته - أعرابية وحشية ، فقلت (إن ذاك النجاح في التبكير) كما يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت : (بكرا فالنجاح في التبكير) كان هذا من كلام المولدين ، ولا يشبه ذلك الكلام ، ولا يدخل في معنى القصيدة التي قلتها ، فقام خلف وقبَّل بين عيني بشار[1] .

ومن الحق أن مثالية الدلالة ومطابقتها للواقع الذي تم التواضع عليه ، قد أصابها - أيضًا - بعض الاهتزاز نتيجة لحركة الفتح العربي ، واتصال لغة العرب بغيرها من اللغات ، وقد أتاح ذلك بعض التطور الدلالي ، وأصبح الالتزام بالنمط البدوي نوعًا من الجمود ، وإن ظلت المطالبة به لها سيطرتُها على عقول كثير من النقاد ، كأبي عمرو بن العلاء ، والأصمعي ، وابن الأعرابي . وقد أدى ذلك إلى رفض كثير من أشعار جرير ، والفرزدق ، وإسحاق الموصلي ، والكُمَيْت ، والطِّرِمّاح ، وغيرهم .

وقد علل ابن جني لذلك بما أصاب لغة الحضَر وأهل المدَر من الاختلال والفساد والخَطَل ، فإذا ثبت وجود أهل مدينة على فصاحتهم ، وسلامة لغتهم ، لوجب الأخذ عنهم كما يؤخَذ عن أهل الوبر . وبالمثل أيضًا لو أصاب لغة أهل الوَبَر ما أصاب أهل الحضر من اضطراب الألسنة وانتقاض عادة الفصاحة لوجب رفض لغتهم[2] .

والقضية بعد ذلك تئول إلى طبيعة الصراع بين النظر الجامد للغة ، والنظر المتطوِّر لها ، فالأول يتمسك بتقاليد ومفاهيم أساسها روح المحافَظَة ، والآخر يحاول الإفادة من القديم ، مع تقبُّل الجديد .

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٥ . (٢) ابن جني : الخصائص ، ج ٢ ، ص ٥ .

وإذا كان ابن جني قد اعتمد لغة أهل الوبر كأساس أولي للمواضَعَة الصحيحة ، فإنه قد تقبل دلالات المولَّدين ومعانيهم ، وعلل لذلك ابن رشيق باتساع المعاني لاتساع الناس ، وانتشار العرب ، وظهور حياة اجتماعية لم تكن مألوفة للقدماء ؛ ومن هنا ظهرت في أشعار الصَّدْر الأول للإسلام كثير من الزِّيادات على معاني القدماء والمخضرَمين ، كما أن في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما كثيراً من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في النّدرة القليلة ، ثم جاء بشار بن بُرْد وأصحابه فزادوا معاني ما مرت بخاطر جاهلي أو مخضرَم أو إسلامي [1] .

فمن المعاني التي توارد عليها الشعراء بالزيادة والتوليد صورة الرأس التي أزيل عنها شعرها ، قال يزيد بن الطَّثْرِيَّة حين حَلقَ أخوه (ثور) جمتَّه :

أصبح رأسي الصحيرة أشْرَفَتْ ... عَلَيْها عقابٌ ثُمَّ طارَتْ عُقابُها

وهذا البيت من أفضل الأوصاف عند قدامة .

وقال في المعنى نفسه الزيادي :

حَلَقوا رأسَهُ لِيكْسوهُ قُبْحًا ... غَيْرَةً مِنْهُمْ عَلَيْهِ وَشُحّــا

كانَ صُبْحًا عَلَيْهِ لَيْلٌ بَهِيمٌ ... فَمَحَوْا لَيْلَهُ وأَبْقَوْهُ صُبْحا

وقال رُؤْبة بن العجّاج :

أمْسَتْ شواتي كالصفاة صفصفا ... فَصارَ رأسي جَبْهَةً إلى القَفا

فقال ابن الرومي وأحسن ما شاء :

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٨٣ — ١٨٥ .

يجذبُ مِنْ نقرته طرة إلى مَدًى يقصرُ عَنْ نَيْلِهِ
فَوَجْهُهُ يأخُذُ مِنْ رأسِهِ أخْذَ نهارِ الصَّيْفِ مِنْ لَيْله (١)

أما ما انفرد به المحدَثون فمثل قول بشار :

يا قَوْم أذْني لِبَعْض الحَيِّ عاشقَةٌ وَالأذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العَيْنِ أحْيانا
قالوا بِمَنْ لا تَرى تَهْذي فَقُلْتُ لَهُمْ الأذنُ كالعَيْنِ توفي القَلْبَ ما كانا

وقول أبي نواس :

بَنَيْنا عَلى كِسْرى سَماءَ مُدامَةٍ مُكَلَّلَةً حافِلَتُها بِنُجومِ
فَلَوْ رُدَّ في كِسْرى بْنِ ساسانَ روحُهُ إذًا لاصْطَفاني دونَ كُلِّ نَديمِ

وقيل إن لأبي تمام من المعاني ثلاثة ، أحدها قوله :

وَإذا أرادَ اللهُ نَشْرَ فَضيلَةٍ طُوِيَتْ أتاحَ لَها لِسانَ حَسودِ
لَوْلا اشْتعالُ النّارِ فيما جاوَرَتْ ما كانَ يُعْرَفُ طيبُ عَرْفِ العودِ

والثاني قوله :

بَني مالِكٍ قَدْ نَبَّهَتْ خامِلَ الثَّرى قُبورٌ لَكُمْ مُسْتَشْرَفاتُ المَعالِمِ
غوامض قَيْدِ الكَفِّ مِنْ مُتَناول وَفيها عُلا لا يُرْتَقى بِالسَّلالِمِ

والثالث قوله :

يأبى عَلى التَّصريدِ إلا نائلا إنْ لَمْ يكُنْ محضا قراحا يمذق
نزارا كما استكرهت عائر نفحة من فارة المسك التي لم تفتق

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٨٧ ، ١٨٨ .

ومن اختراعات ابن الرومي :

عَيْني لِعَيْنِك حينَ تَنْظُرُ مَقْتَــلُ لَكِنَّ لَحْظَكِ سَهْمُ حَتْفٍ مُرْسَلُ

وَمِنَ العَجائِبِ أنَّ مَعْنًى واحِدًا هُوَ مِنْكِ سَهْمٌ وَهُوَ مِنّي مَقْتَلُ (١)

وتكاد تكون الدلالة اللُّغوية – عند النقاد – خاضعة تمامًا لمنطق العقل ؛ ذلك أن المؤثر في تطوُّر اللغة هو عقل الإنسان ، فلا يمكن إذًا ألا يكون لوظائفه أثرٌ بارز في تكوينها وإفرازها لدلالتها ، وعلى هذا نجد لونين من المبادئ في اللغة ، مبادئ ذات حقيقة أبدية تتصل بتحليل الفكر الناشئة عنه ، ومبادئ تتوقف على المواضَعة . وإذا تأملنا كل ذلك وجدنا النظر العقلي متمثِّلا في طبيعة المعنى ، وتنوُّعات الدلالة ، وهي دلالة تتحقق على المستوى الخارجي في رموز محسوسة هي الأصوات ، أي اللغة . ولما كانت الدلالة ذات طبيعة موضوعية في أصولها ، فإنها لا بد وأن تكون قابلة للتحقُّق في شكل يتلاءم مع العقل وقدرته على الترتيب والتنظيم ، وفي وسع الإنسان أن يستعين بالصور اللُّغوية لكي يتبين منها أحوال الفكر الدقيق حتى لا يتأتى لسبب ما وجود لبس أو خطأ في التفكير ، يكون مصدره عدم الدقة أو الخلط أو فساد القسمة ، والمحلل عليه أن يتجه إلى معاني الألفاظ اللُّغوية والتراكيب ، فإذا ما انتهى من ذلك رصد القواعد الواجبة الاتباع في التعبير حتى يكون الفكر صحيحًا شكلا ومضمونًا .

وهذا الإحساس العقلي تجاه اللغة جعل كثيرًا من النقاد يتصورون أقسامًا منطقية للدلالة ، على المبدع أن يضعها في اعتباره ، بحيث لا يخل بشيء منها ، ولا يكررها ، ولا يدخل بعضها تحت بعض ، ومثال هذا قول

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٨٨ وما بعدها .

نُصَيْب :

فَقالَ فَرِيقُ القَوْمِ لا وَفَرِيقُهُمْ نَعَمْ وَفَرِيقٌ قالَ وَيْحَكَ ما نَدْرِي

« فليس في أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سئل عنه غير هذه الأقسام .» [١]

وقد وصف الشَّمَّاخ صلابة سنابك الحمار وشدة وطئه الأرض فقال :

مَتى ما تقع أرساغه مطمئنَّةً على حجر يرفضُّ أو يتدحرجُ

« فليس في أمر الوطء الشديد إلا أن يكون الذي يوطأ رخواً فيرضّ ، أو صلبًا فيدفع .» [٢]

وقد تتكاثر الأقسام ومع ذلك تحتفظ بصحَّتها المنطقية كقول الحارثي :

فَكَذَّبْتُ طَرْفِي عَنْكِ وَالطَّرْفُ صادِقٌ
وَأَسْمَعْتُ أُذْنِي فِيكِ ما لَيْسَ تَسْمَعُ
وَما أَسْكُنُ الأَرْضَ الَّتِي تَسْكُنِينَها
لِئَلا يَقُولوا صابِرٌ لَيْسَ يَجْزَعُ
فَلا كَمَدِي يُغْنِي وَلا لَكِ ذِمَّةٌ
وَلا عَنْكِ إِقْصارٌ وَلا فِيكِ مَطْمَعُ
لَقِيتُ أُموراً فِيكِ لَمْ أَلْقَ مِثْلَها
وَأَعْظَمُ مِنْها مِنْكِ ما أَتَوَقَّعُ [٣]

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٢٢٦ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٢٦ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٢٢٧ .

فإذا لم يتحقق هذا المستوى للإدراك العقلي حكم النقادُ بفساد الدلالة ، ومن ذلك قول هذيل الأشجعي :

فَما بَرِحَتْ تومي إلَيَّ بِطَرْفِها وَتومِضُ أحْيانًا إذا خَصْمُها غَفلْ

لأن تومي بطرفها وتومض في معنى واحد .

ومنه قول الشاعر :

أبادر إهلاك مستهلك لمالي أوْ عبث العابِث

فإنه فاسدٌ لدخول أحد القسمين في الآخر ، فعبث العابث داخل في استهلاك المستهلِك [١].

ويحترز ابن الأثير هنا مما يذهب إليه المتكلِّمون لاقتضائه أشياء مستحيلة، كقولهم :

(الجواهر لا تخلو إما أن تكون مجتمِعَة أو مفترِقة ، أولا مجتمعة ولا مفترقة ، أو مجتمعة ومفترقة ، أو بعضها مجتمعة وبعضها مفترقة) فالقسمة صحيحة من حيث العقل ؛ لاستيفاء الأقسام جميعها ، وإن كان من جملتها ما يستحيل وجوده [٢]. وأساسُ هذا الاحتراز هو الحرص على عَقلانية الدلالة من جهة ، ومطابقتها للواقع المدْرَك من جهة أخرى؛ ولذا فإنه يتجه بالتقسيم إلى ما يقتضيه المعنى مما يمكن وجوده ، ومن غير ترك قسم واحد منه ، بحيث يكون كل قسم قائمًا بنفسه لا يشاركه غيره ، وقد تدخل (الأداة) في مثل هذا التركيب لبيان إمكانية الاحتمالات العقلية ، مثل (إما)

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٢٢٨ ، وقدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٩٩ وما بعدها .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٣ ، ص ١٦٦ .

و (بين) و (منهم) أو ذكر العدد المراد ، ومن هذا القبيل قوله تعالى : ﴿ ثُمَّ أَوْرَثْنا الكِتابَ الَّذِينَ اصطَفَيْنا مِنْ عِبادِنا ، فَمِنْهُمْ ظالِمٌ لِنَفْسِهِ ، وَمِنْهُمْ مُقْتَصِدٌ ، ومِنْهُمْ سابِقٌ بِالخَيْراتِ ﴾ .

وهذه قسمة صحيحة ؛ لأنه لا يخلو العباد من هذه الثلاثة ، فإما عاص ظالم لنفسه ، وإما مطيع مبادِرٌ إلى الخيرات ، وإما مقتصِد بينهما [1].

ولذا يرفض ابن الأثير ما اعتبره أبو هلال (قسمة صحيحة) في قول بعض الأعراب :

« النعم ثلاث : نعمة في حال كونها ، ونعمة ترجى مستقبلة ، ونعمة تأتي غير محتسبة .» [2]

وأساس هذا الرفض عدم اكتمال الاحتمالات العقلية ، فإن في هذا التقسيم نقصاً لابد منه ، وزيادة لا حاجة إليها ، فالنقص في إغفال النعمة الماضية ، والزيادة في قوله بعد (المستقبلة) و (نعمة تأتي غير محتسبة) لأن الأخيرة داخله في الأولى . وقد استوفى أبو تمام هذا المعنى في قوله :

جمعَتْ لَنا فرق الأماني مِنْكُمُ ... بِأَبَرَّ مِنْ روحِ الحَياةِ وَأَوْصَلِ

فَصَنيعَةٌ فـي يَوْمِهـا وَصَنيعَـةٌ ... قَدْ أُحْوِلَتْ وَصَنيعَةٌ لم تُحْـوِلِ

كَالْمُزْنِ مِنْ ماضي الرَّبابِ فَمُقْبِلٍ ... مُتَنَظَّرٍ وَمُخَيِّمٍ مُتَهَلِّلِ [3]

ويكاد يكون هذا التصوُّر العقليُّ للدلالة هو الدافع لما قال به النقاد عن (صحة التفسير) « وهي أن يضع الشاعر معانيَ يريد أن يذكر أحوالها في

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٣ ، ص ١٦٧ . (٢) أبو هلال : الصناعتين ، ص ٣٣٢ .
(٣) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٣ ، ص ١٦٩ .

شعره الذي يصنعه ، فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالِفَ معنى ما أتى به منها ، ولا يزيد أو ينقص ، مثل قول الفرزدق :

لَقَدْ خُنْتَ قَوْمًا لَوْ لَجَأْتَ إِلَيْهِم طَرِيدَ دَمٍ أَوْ حامِلا ثِقْلَ مُغْرَمِ

فلما كان هذا البيت محتاجًا إلى تفسير ، قال :

لأَلْفَيْتَ فيهِمْ مَطْعَمًا وَمطاعِنًا وَراءَكَ شَزْرًا بالوَشيجِ المُقَوَّمِ

ففسر قوله (حاملا ثقل مغرم) بأنه يلقى فيهم من يعطيه ، وفسر قوله : (طريد دم) بقوله : إنه يلقى فيهم من يُطاعِن دونه ويحميه .» [1]

ولم يرضَ ابن رشيق عمّا في البيتين من تفسير ، بل رآه غريبًا مريبًا ؛ لأنه فسَّر الآخر أولا ، والأول آخرًا ، فجاء فيه بعضُ التقصير والإشكال ، أما التفسير الجيِّد ففي مثل قول حاتم الطائي :

مَتى ما يَجِئْ يَوْمًا إلى المالِ وارثي
يَجِدْ جمع كَفٍّ غَيْرِ مَلأى وَلا صِفْرِ
يَجِدْ فَرَسًا مِثْلَ العِنانِ وَصارِمًا
حُسامًا إذا ما هُزَّ لَمْ يَرْضَ بِالهَبْرِ
وَأَسْمَرَ خَطِّيا كَأَنَّ كُعوبَهُ
نَوَى القَسْبِ قَدْ أربى ذِراعًا عَلى العَشْرِ

فقد خلا من ضرورة التضمين ؛ لأنه لم يعلِّق كلامه بلو كما فعل الفرزدق ، ولا بما يقتضي الجواب اقتضاءً كليا [2] .

وقد تابع ابن الأثير صاحب العمدة في أهمية ترتيب التفسير ، ورأى أنه

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص.١٣٥ ، ١٣٦ ، وأبو هلال : الصناعتين ، ص ٣٣٧ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ٢٩ .

الأحسن برغم ورود بعض آيات القرآن على غير هذا النمط في التركيب ، فلم يراع فيها تقديم المقدم ولا تأخير المؤخر ، كقوله تعالى : ﴿ أَفَلَمْ يَرَوْا إِلَى مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُم مِّنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ إِن نَّشَأْ نَخْسِفْ بِهِمُ الْأَرْضَ أَوْ نُسْقِطْ عَلَيْهِمْ كِسَفًا مِّنَ السَّمَاءِ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لِّكُلِّ عَبْدٍ مُّنِيبٍ ﴾ ولو قدم تفسير المقدم في هذه الآية ، وأخر تفسير المؤخر ، لقيل : إن نشأ نسقط عليهم كسفًا من السماء أو نخسف بهم الأرض [(١)].

وإذا كان الإخلال بالترتيب له نوع قبول تبعًا لسياق الكلام ونظمه ، فإن سوء التفسير أو فساده قبيح لا وجه له ، حيث لا يكون هناك تناسبٌ بين الكلام وما يفسره ، وذلك كقول بعضهم :

فَيا أَيُّها الحَيْرانُ في ظُلْمَةِ الدُّجى ... وَمَنْ خافَ أَنْ يَلْقاهُ بَغْيٌ مِنَ العِدا

تَعالَ إِلَيْهِ تَلْقَ مِنْ نُورِ وَجْهِهِ ... ضِياءً ومِنْ كَفَّيْهِ بَحْرًا مِنَ النَّدى

فحركة الذهن من المعنى إلى مفسِّره كانت تقتضي أن يقول إزاء بغي العدا ما يناسبه من النصرة والإعانة ، أو ما جرى مجراهما ليكون ذلك تفسيرًا له ، كما جعل بإزاء الظلمة الضياء وفسَّرها به ، فأما أن يجعل بإزاء ما يتخوف منه بحرًا من النَّدى فإن ذلك غيرُ لائق [(٢)].

ويبدو أنه قد سيطر على النُّقّاد القُدامى – من جَرّاء ذلك – إحساسٌ بضرورة اكتمال الدلالة ونضجها « والبيان لا يكون إلا بالإشباع ، والشفا لا يقع إلا بالإقناع ، وأفضل الكلام أبْيَنُه ، وأبينه أشده إحاطة بالمعاني ، ولا يُحاط بالمعاني إحاطة تامة إلا بالاستقصاء .» [(٣)]

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٣ ، ص ١٧٣ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٧٧ ، وأبو هلال : الصناعتين ، ص ٣٣٨ . (٣) المرجع السابق ، ص ١٨٣ .

وهذا الاستقصاء قد يتأتى (**بالتذييل**) وهو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه ، ويتوكّد عند من فهمه ، وطبيعة استعمال (**التذييل**) ترتبط بالمتلقين والمقام الذي يجمعهم ، وأنسب ما يكون في المواطن الجامعة والمواقف الحافلة ؛ لأنها تجمع بين متلقين ذوي عقليات متفاوتة ، منهم البطيء الفهم ، والبعيد الذهن ، والثاقب القريحة ، والجيِّد الخاطر ، وذلك يستدعي استكمال الدلالة وتمامها [(١)].

والعلاقة التركيبية تأخذ صورتين في التذييل :

الأولى : أن يقصد بالجملة الثانية حُكم كليّ منفصِل عما قبله جار مجرى الأمثال في الاستقلال بنفسه ، كما في قوله تعالى : ﴿ وَقُلْ جاءَ الحَقُّ وَزَهَقَ الباطِلُ إنَّ الباطِلَ كانَ زَهوقًا ﴾ ، ومثل قول النابغة :

وَلَسْتَ بِمُسْتَبْقٍ أخًا لا تَلُمُّهُ　　　عَلى شَعَثٍ أيُّ الرِّجالِ المُهَذَّبُ

فقوله : (أي الرجال المهذب) تذييل جار مجرى المثل لاستقلاله عن الجملة قبله ؛ وذلك لتضمّنه معنى كليا ، هو أن الرجل الذي كملت أخلاقه غير موجود في هذه الحياة .

الثانية : لا تجري مجرى المثل ؛ لأن التذييل فيها لا يستقل بمعناه ، وإنما يتوقّف على ما قبله ، وذلك كقوله تعالى : ﴿ ذَلِكَ جَزَيْناهُمْ بِما كَفَروا وَهَلْ نُجازي إلا الكَفور ﴾ وقول الحماسي :

فَدَعَوْا نَزالِ فَكُنْتُ أَوَّلَ نازِلٍ　　　وَعَلامَ أَرْكَبُهُ إذا لَمْ أَنْزِلِ [(٢)]

وقد يكون الاستقصاء (**بالتتميم**) « وهو أن توفي المعنى حظَّه من الجودة،

---

(١) أبو هلال : الصناعتين ، ص ٣٦ ، ٣٧ .　　(٢) القزويني : الإيضاح ، ص ١٤٢ ، ١٤٣ .

وتعطيه نصيبه من الصحة ، ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا توردِه ، أو لفظًا يكون فيه توكيده إلا تذكره .»[1] وذلك كقوله تعالى : ﴿ مَنْ عَمِلَ صالحًا مِنْ ذَكَرٍ أو أنثى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَياةً طَيِّبَةً ﴾ فبقوله تعالى: ﴿ وَهُوَ مُؤْمِنٌ ﴾ تمَّ المعنى .

وقد يكون (**بالتفريع**) حيث يقصد الشاعر وصفًا ما ، ثم يفرِّع منه وصفًا آخر يزيد الموصوف توكيداً ، نحو قول الكميت :

أَحْلامُكُمْ لِسقامِ الجَهْلِ شافيَةٌ كَما دِماؤُكُمْ يشْفى بِها الكَلَبُ

فقد وصف شيئًا ، ثم فرَّع شيئًا آخر لتشبيه شفاء هذا بشفاء هذا[2] .

و (**الإيغال**) أيضًا له دوره في استقصاء الدلالة ، وقد قيل في معناه إنه ختم البيت بما يفيد نكتة يتم المعنى بدونها ، كزيادة المبالغة في التشبيه في قول الخنساء :

وَإنَّ صَخْراً لَتَأتَمُّ الهُداةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأْسِهِ نارُ

إذ إنها لم ترضَ أن تشبهه بالعَلَم – الذي هو الجبل المرتَفع – في الهداية حتى جعلت في رأسه ناراً ، وكتحقيق التشبيه في قول امرئ القيس :

كَأَنَّ عُيونَ الوحوشِ حَوْلَ خِبائِنا وَأَرْحُلِنا الجَزْعُ الَّذي لَمْ يُثَقَّبِ

فإنه لما أتى على التشبيه قبل ذكر القافية واحتاج إليها جاء بزيادة حسنة في قوله :(لم يثقب)؛ لأن الجزع إذا كان غير مثقوب كان أشبه بالعيون[3].

ولا شك أن عقلانية الدلالة كانت منطلقًا لكثير من مباحث البديع التي شققها البلاغيون اعتماداً على حركة الذّهن في الربط بين الجُمَل ، وردّ

---

(١) أبو هلال : الصناعتين ، ص ٣٨٠ . (٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص٣٤ .

(٣) القزويني : الإيضاح ، ص ١٤٢ .

المعاني إلى ما يناسبها ، واعتماداً على القرائن التي يفرزها .

ومن هذه المباحث (**اللَّفّ والنَّشْر**) حيث يلف بين شيئين في الذِّكر ثم يتبعهما كلام مشتمل على متعلِّق بواحد وبآخر من غير تعيين ، ثقة بأن السامع يرد كلا منهما إلى ما هو له ، كقوله تعالى : ﴿ وَمِنْ رَحْمَتِهِ جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ والنَّهارَ لِتَسْكُنوا فيهِ وَلِتَبْتَغوا مِنْ فَضْلِه ﴾ (١)

و (**الجمع**) وهو الجمع بين شيئين أو أشياء تحت حكم واحد ، كقوله تعالى : ﴿ المالُ والبَنونَ زينَةُ الحَياةِ الدُّنْيا ﴾ وقول الشاعر :

ثَلاثَةٌ تُشْرِقُ الدُّنْيا بِبَهْجَتِها ... شَمْسُ الضُّحَى وأَبو إسْحاقَ وَالقَمَرُ (٢)

و (**التفريق**) وهو يعتمد على التباين بين المتقابلات استناداً إلى المشابهة الذهنية لا الواقعية ، كقول الشاعر :

ما نَوالُ الغَمامِ وَقْتَ رَبيعٍ ... كَنَوالِ الأميرِ يَوْمَ سَخاءِ

فَنَوالُ الأميرِ بدرة عَيْنٍ ... وَنَوالُ الغَمامِ قَطْرَةُ ماءِ

و (**التقسيم**) وهو يعتمد أيضاً على حركة الذهن في إضافة كل معنى إلى ما يليق به ، حيث يذكر شيء ذو جزئين أو أكثر ، ثم يضاف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له ، كقول الشاعر :

ولا يُقيمُ عَلى ضَيْمٍ يُرادُ بِهِ ... إلا الأذلان عيرُ الحَيِّ والوتدُ

هذا عَلى الخسْفِ مَرْبوطٌ برمته ... وَذا يشجُّ فلا يرثي لَهُ أَحَدُ

و (**الجمع مع التفريق**) وهو يعتمد على إدراك العقل لتقابل العلاقات عن

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٧٩ . (٢) القزويني : الإيضاح ، ص ٢٥٧ .

طريق إدخال شيئين في معنى واحد ، ثم يفرق بين جهتي الإدخال ، كقول الشاعر :

فَوَجْهك كَالنّارِ في ضَوْئِها وَقَلْبي كَالنّارِ في حَرِّها

و (الجمع مع التقسيم) وهو أيضًا يعتمد على التقابل بين طرفين ، أولهما مجمل في الحكم ، والثاني مفصّل ، وقد يحدث العكس .

فمن الأول قول المتنبي :

الدّهْرُ مُعتَذِرٌ وَالسّيْفُ مُنتَظِرٌ
وَأرْضُهم لَكَ مُصْطافٌ وَمُرْتَبَعُ
لِلسّبْيِ ما نَكَحوا ، وَالقَتْلِ ما وَلَدوا
وَالنّهْبِ ما جَمَعوا ، وَالنّار ما زَرَعوا

فقد جمع في البيت الأول أرض العدو وما فيها تحت حكم واحد ، وهو كونها خالصة للممدوح ، وقسم في الثاني . ومن الثاني قول حسان :

قَوْمٌ إذا حارَبوا ضَرّوا عَدُوَّهُمْ أوْ حاوَلوا النَّفْعَ في أشْياعهمْ نَفَعوا
سَجِيّةٌ تِلْكَ مِنهُمْ غَيْرُ مُحْدَثَةٍ إنَّ الخَلائِقَ فَاعْلَمْ شَرُّها البِدَعُ

فقد قسم في البيت الأول حيث ذكر ضرهم للأعداء ونفعهم للأولياء ، ثم جمعهم في الثاني تحت حكم واحد ، وهو قوله : (سجية تلك) .

و (الجمع مع التفريق والتقسيم) كقوله تعالى : ﴿ يَوْم يأتي لا تكلم نَفْس إلا بإذْنِه فَمِنهُمْ شَقيٌ وَسَعيد ، فَأَمّا الَّذينَ شَقَوْا فَفي النّار لَهُمْ فيها زَفيرٌ وَشَهيقٌ خالِدينَ فيها ما دامَتِ السَّمواتُ وَالأَرْضُ إلا ما شاءَ رَبُّكَ إنَّ رَبَّكَ

فَعّالٌ لِما يُرِيدُ وأَمَّا الَّذينَ سَعـدوا فَفي الجَنَّةِ خالِدينَ فيهـا ما دامَتِ السَّمواتُ والأَرْضُ إلا ما شاءَ رَبُّك عطاء غير مجذوذ ﴾ .

أمـا الجمع فـفي قوله : ﴿ يـوم يأتي لا تكلم نفس إلا بإذنه ﴾ فـإن قـوله (نفس) متعـدد معنى ؛ لأن النكرة في سياق النفي تعم ، وأما التـفريق ، ففي قـوله : ﴿ فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ وَسَعِيـد ﴾ وأما التقـسيم ، ففي قـوله : ﴿ فأَمَّا الذين شقوا ﴾ إلى آخر الآية الثانية . ومنه قول ابن شرف القَيْرَواني :

لِمُخْتَلِفي الحاجاتِ جَمْعٌ بِبابِـهِ فَهَـذا لَـهُ فَـنٌّ وَهَـذا لَـهُ فَـنُّ

فَلِلْخامِلِ العُلْيا وَلِلمُعْدِمِ الْغِنـى وَلِلْمُذْنِبِ العُتْبى وَلِلْخائِفِ الأَمْنُ [1]

وربما كانت عقلانية الدلالة وراء مد البديع إلى بعض طرق المتكلمين في الجـدل فـيـمـا أسـمـوه (المذهب الكلامي) ، وهو أن يـورد المتكلم حُجَّةً لما يدعيه على طريق أهل الكلام ، كقوله تعـالى : ﴿ لَوْ كانَ فيهِما آلِهَةٌ إلا اللهُ لَفَسَدَتا ﴾ ، ومنه قول النابغة يعتذر إلى النُّعمان :

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيبَـةً وَلَيْسَ وَراءَ اللهِ لِلمَرْءِ مَذْهَـبُ

لَئِنْ كُنْتَ قَدْ بُلِّغْتَ عَنِّي وِشايَـةً لَمُبْلِغُكَ الواشي أَغَشُّ وأَكْـذَبُ

وَلَكِنَّني كُنْتُ امْرَأً لي جـانِـبٌ مِنَ الأَرْضِ فيـهِ مُسْتَرادٌ وَمَذْهَبُ

مُلوكٌ وَإِخْوانٌ إذا مـا مَدَحْتُهُـمْ أُحكَّمُ في أَمْوالِهِمْ وَأُقَـرَّبُ

كَفِعْلِكَ في قَوْمٍ أَراكَ اصْطَفَيْتَهُمْ فَلَمْ تَرَهُمْ في مَدْحِهِمْ لَكَ أَذْنَبـوا

« يقـول أنت أحسنـت إلى قـوم فـمـدحـوك ، وأنا أحـسـن إليَّ قـوم

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٨٠ ، والقزويني : الإيضاح ، ص ٢٥٧ وما بعدها .

فمدحتهم ، كما أن مدح أولئك لا يعد ذنبًا ، كذلك مدحي لمن أحسن إليَّ لا يعدُّ ذنبًا .» [١]

وقريبٌ من هذا ما أسماه ابن الأثير (**الاستدراج**) واعتبره من مُخادَعات الأقوال التي تقوم مقام مُخادَعات الأفعال ، وهو يتضمن نكتًا دقيقة في استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم ، كقوله تعالى : ﴿ وَقَالَ رَجُلٌ مُؤْمِنٌ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إِيمَانَهُ أَتَقْتُلُونَ رَجُلاً أَنْ يَقُولَ رَبِّيَ اللهُ وَقَدْ جَاءَكُمْ بِالْبَيِّنَاتِ مِنْ رَبِّكُمْ وَإِنْ يَكُ كَاذِبًا فَعَلَيْهِ كَذِبُهُ وَإِنْ يَكُ صَادِقًا يُصِبْكُمْ بَعْضُ الَّذِي يَعِدُكُمْ إِنَّ اللهَ لا يَهْدِي مَنْ هُوَ مُسْرِفٌ كَذَّابٌ ﴾ فقد أخذهم بالاحتجاج على طريقة التقسيم ، فقال : لا يخلو هذا الرجل من أن يكون كاذبًا ، فكذبه يعود عليه ولا يتعداه ، أو يكون صادقًا ، فيصيبكم بعض الذي يعدكم إن تعرضتم له [٢].

وقريب منه أيضًا ما أسماه أبو هلال (**الاستشهاد والاحتجاج**) ، وهو قريب في دوره الدلالي من التذييل حيث يأتي المعنى ثم يؤكَّد بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول والحُجَّة على صحته ، كقول الشاعر :

إنَّما يَعْشَقُ المَنَايا مِنَ الأَقْـ ـوامِ مَنْ كانَ عاشقًا لِلمَعالي

وكَذَلِكَ الرِّماحُ أَوَّلُ مـا يُكْسَرُ مِنْهُنَّ في الحُروبِ العَوالي [٣]

وإذا كان للعقل هذا الأثر في تلوين الدلالة فإن من طبيعة الأمور أن يتجه النقاد إلى أهمية بروز الدلالة في شكل يسهل إدراكه دون جهد كبير ، وليس معنى هذا أن تأتي المعاني مُسَطَّحة قريبة المضمون ، وإنما يكون الأمر بين

---

(١) القزويني : الإيضاح ، ص ٢٦٣ . (٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ٢٦٠ ، ٢٦١ .

(٣) أبو هلال : الصناعتين ، ص ٤٠٣ ، ٤٠٤ .

الوضوح والغموض الفني الذي يتيح لعملية التلقي وما يكتنفها من انتظار وترقب أن تلعبَ دورها في المجال اللُّغوي .

والمهمة الأولى للغة أن تقوم بخلق جِسْر بين المتكلِّم والمتلقي ، فإذا عجزت – لسبب ما – عن هذه المهمة ، كان إطلاق اسم اللغة عليها خَطَلا، وقد روى الجاحظ عن بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني قولهم : « المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم ، والمتخلجة في نفوسهم ، والمتصلة بخواطرهم ، والحادثة عن فكرهم ، مستورة خفيَّة ، وبعيدة وحشيَّة ، ومحجوبة مكنونة ، وموجودة في معنى معدومة ، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخليطه ، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره ، وعلي ما لا يبلغه من حاجات نفسه ، إلا بغيره ، وإنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها ، وإخبارهم عنها ، واستعمالهم إياها .

« وهذه الخِصال هي التي تقربها من الفهم ، وتجليها للعقل ، وتجعل الخفيَّ منها ظاهراً ، والغائب شاهداً والبعيد قريباً . وهي التي تلخص المتلبِّس، وتحل المنعَقِد ، وتجعل المهمل مقيداً ، والمقيد مطلقًا ، والمجهول معروفًا ، والوحشيَّ مألوفًا ، والغفل موسومًا ، والموسوم معلومًا ، وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة ، وحسن الاختصار ، ودقة المدخل ، يكون إظهار المعنى . وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح ، وكانت الإشارة أبين وأنور ، كان أنفع وأنجع ، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ، ويدعو إليه ويحثُّ عليه ، وبذلك نطق القرآن ، وبذلك تفاخرت العرب ، وتفاضلت أصناف العجم .»[1]

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٧٥ .

فأساس الصياغة هو ما يسبقها من حركة داخلية تعطي للمعنى صورته الحقيقية ، ولكن تظل هذه الصورة طيَّ الخفاء إلى أن تتم عملية التواصل ، بانتقال المعنى من المتكلِّم إلى المتلقي من خلال الصورة الخارجية للصياغة ، أو ما يمكن تسميته (الصورة اللفظية للكلام) .

وإذا أردنا ألا يتعطل الفهم عن إدراك هذه الصورة فلا بد وأن تتسم بالوضوح الذي يجعل من المجهول معلومًا ، ومن الوَحْشي مألوفًا ، وبهذا يحدث التمايز بين المبدعين ، فالدلالة الواضحة هي أساس الفهم والتلقي الصحيح ، أو بمعنى آخر إنما تتحقق الدلالة إذا تم الفهم والإفهام .

وليس معنى هذا أن يُحاكَم الشاعر بغموض ينتاب بعض أبياته ، أو تراكيبه ، ما دامت الدلالة الكلية واضحة يمكن وصولها إلى المتلقي في يُسْر وسهولة . وقد روى القاضي الجرجاني أن بعض أهل الأدب قد حضر عند أبي الحسن بن لَنْكَك البصري ، وكان شديد التحامل على أبي الطيب ، وهو يذكر شيئًا من شعره حتى انتهى إلى قوله :

بَقائي شاءَ ليس هُمُ ارْتِحالا

فجعل يُعَجِّب من هذا المصراع مَنْ حضره لشدة تعقيده وتكلُّفه ، فقال له أحد الحاضرين : أين أنت من قوله في إثر هذا البيت :

كَأَنَّ العِيسَ كانَت فَوْقَ جَفْني ... مُناخاتٍ فَلَمّا ثُرْنَ سالا

فغضب وقال : هذا المصراع يسقط دواوين عدة شعراء !

ويرفض الجرجاني هذا الحكم ؛ لأنا لو قبلناه « فإن أحد أبيات الفرزدق يسقط شعر بني تميم جُمْلة ... ولو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان

شاعراً لوجب أن لا يرى لأبي تمام بيت واحد ... وليس في الأرض بيتٌ من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر .» [١]

وربما كان الغموضُ راجعًا إلى تلاوة البيت مفردًا ، فإن حدث تقدُّم أو تأخُّر عنه بأبيات لم يبعد أن يستدل ببعض الكلام على بعض . فمن يسمع قول الشاعر :

فَجُنِّبْت العَوارَ أبا زنيب وَجادَ عَلى مَحلَّتِكَ السَّحابُ

يظنه دعاءً له واستسقاءً لأرضه ، في حين أن حركة المعنى في الأبيات تدل على أن مراد الشاعر الدعاء عليه أن يهلك الله إبله ، فلا يملك منها ما يعار عليه ، وأن تجود السَّحاب على أرضه وهو مُمْلِق ، فيشتد أسفه على ما ذهب من ماله إذا رأى الأرض مخصبة ، وسائِمَةَ الحي راعية [٢].

وعلى أساس هذا المذهب كان أبو إسحاق الصابي يقول : إن الحسن من الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاوَلة ومماطَلَة ، والحسن من النثر ما سبق معناه لفظه ، وهو ما رفضه ابن سنان ؛ لأن طبيعة التواصل تدل على أن الكلام غير مقصود في ذاته ، وإنما احتيج إليه ليعبِّر الناس عن أغراضهم ، ويفهموا المعاني التي في نفوسهم ، فإذا لم يتحقق ذلك سقط الهدفُ الأصليُّ من الكلام [٣].

ويُرجع ابن سنان أسباب غموض الكلام إلى عدة أمور ، يعود بعضها إلى عملية اختيار اللفظ ، وبعضها إلى تركيب الألفاظ مع بعضها البعض ، وبعضها إلى الدلالة الناتجة من هذا التركيب .

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٤١٦ ، ٤١٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤١٩ . (٣) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٢١٢ .

فما يرجع إلى اختيار اللفظ أن يكون غريبًا وحشيا أو من الأسماء المشتركة ، وأما ما يرجع إلى تأليف الألفاظ فيكون في فَرْط الإيجاز ، أو إغلاق النَّظْم كأبيات المعاني من شعر أبي الطيب وغيره . وأما ما يرجع للدلالة فأن يكون المعنى في نفسه دقيقًا ، أو أن يحتاج في فهمه إلى مقدِّمات بني المعنى عليها [1].

فإذا كان الغموض بهدف فني محدَّد فلا يرفضه الناقد ، كالكلام الذي وضع (لغزًا) وقصد ذلك فيه ، فهو فن تعبيري يُقْصَد به استخراج أفهام الناس وامتحان أذهانهم ، كما في قول بعضهم في الشمع :

تَحْيا إذا ما رُءوسُها قُطِعَتْ وَهُنَّ في اللَّيْلِ أنْجُمٌ زُهرُ [2]

والمسألة بعد هذا لها جانبان : أحدهما المبدع وقدرته الفنية في خَلْق صورة تركيبية لها خواصُّها في إفراز الدلالة على نحو معيَّن تحقق له هدفه الفني ، والآخر المتلقي وحاجته إلى إدراك المعنى واستيعابه . وهذان الجانبان يمكن تمثلهما في ذلك الحوار الذي دار بين أبي تمام وأبي العمَيْثل صاحب عبد الله بن طاهر وشاعره ، فقد أنشد أبو تمام لعبد الله بن طاهر قصيدته التي مطلعها :

أهُنَّ عَوادي يوسُفٍ وَصَواحِبُه فَعَزْمًا فَقِدْمًا أدْرَكَ السُّؤلَ طالِبُهْ

فقال أبو العميثل لأبي تمام : لم لا تقول من الشعر ما يفهم ؟ فقال له : وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال ؟

فأبو العميثل يطلب الوضوح وقرب المعنى من الفهم ، وأبو تمام يعطي

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٢١٢ ، ٢١٣ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢١٧ .

لنفسه الحق في أن يصيغ كلامه على وجه يحقّق له أهدافه الجمالية ، التي منها الغموض أحيانًا [1].

وهذا ما أكده عبد القاهر الجرجاني في قوله : « إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه . وما منه ألطف ، كان امتناعُه عليك أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتجابه أشد .

ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطّلَب له والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه – كان نيلُه أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعُه من النفس أجل وألطف . » [2]

وليس معنى هذا الوصول إلى درجة التعقيد والتعمية ، وإنما القدر الذي يحتاج إليه في نحو قول الشاعر :

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذي هُوَ مُدْرِكي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتأى عَنْكَ واسعُ

أما ما يحتاج إلى إدراكه بالحيلة وسلوك الطرق الصعبة فهو أمر مذموم كقول الشاعر :

وكذا اسم أغطية العيون جفونها من أنها عمل السيوف عوامل

فالوصول إلى الدلالة هنا يحتاج إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله ، يعسر معه الحصول على الدلالة ، وإذا تمَّ حصولها جاءت مشوَّهة الصورة ناقصة الحسن [3].

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٢١٨ ، ٢١٩ . (٢) الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١١٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١١٨ – ١٢٠ .

والفكر الذي يحتاج إليه في الوصول إلى الدلالة يتمثّل في القدرة على إدراك العلاقات بين الكلمات وكيفية بناء التراكيب « فإن المعاني الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناء ثان على أول ، ورد تال إلى سابق . أ فلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله : (كالبدر أفرط في العلو) [١] إلى أن تعرف البيت الأول فتتصور حقيقة المراد منه ، و وجه المجاز في كونه دانيًا شاسعًا ، وترقم ذلك في قلبك ، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر ، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى ، وترد البصر من هذه إلى تلك ، وتنظر إليه كيف شرط في العلو الإفراط ليشاكل قوله (شاسع) لأن الشسوع هو الشديد من البُعْد ، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال : (جد قريب) فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر ، وأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله .» [٢]

والجهد في الوصول إلى الفكرة والدلالة يقابله جهدٌ فني من المبدع في الوصول إلى الأداء الذي يحقق الغاية والهدف ، حيث تحمل – في سبيله – الشقة البعيدة ، وغاص لينال دُرَّه ، وكابد في سبيل ذلك الامتناع والاعتياص ، وبذلك يتكافأ الجهد في الجانبين : الإبداع والتلقي [٣] . ومسألة الغموض والوضوح لا ترتبط – عند الجرجاني – بالنوع الأدبي شعراً كان أو نثراً ، وإنما ترتبط بمستويات الصياغة ، فهناك المستوى العادي المألوف

(١) من قول البحتري :

دانٍ عَلى أيْدي العفاةِ وَشاسِعٌ عَنْ كُلِّ ندٍّ في النَّدى وَضَريبِ
كَالبَدْرِ أفْرَطَ في العُلوِّ وَضَوءُهُ لِلعُصبَةِ السارينَ جِدُّ قَريبِ

(٢) الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٢٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٢٣ .

كالتأليف في أنواع العلوم ، والكلام في هذا ونحوه يعتمد على العبارة أكثر من الإشارة ، والتصريح أغلب من التلويح ، أما المستوى الآخر وهو الذي يخرج من المألوف إلى مجال الإبداع في علم الفصاحة فهو بالضد من هذا، فجلُّه أو كلُّه رمز و وحي و كناية وتعريض ، وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا بالفكر العميق والنظر الدقيق (١) .

ومنطلقات الدلالة اللُّغوية في المثالية والواقعية والمنطقية تتمحور داخل مستويين بارزين – الأول : كلية الدلالة واتساع مساحتها لتغطي فنا معيناً من فنون الشعر أو النثر ، والثاني : جزئيتها ، أو بمعنى آخر العناصر الفرعية التي تنضوي داخل الإطار الموسَّع للدلالة الكلية .

والإطار الموسَّع ، أو الكلي يتصل – أصلا – بأغراض الكلام ، كما يحمل في داخله صِفَة مزدَوِجة تتمثَّل في تنظيم المادة اللُّغوية من ناحية ، ثم ربط هذه المادة بالغرض الأصلي من ناحية أخرى .

فالدلالة الكلية تتشكَّل في صورة قالب فني محدَّد كالغزل والمديح مثلا، والدلالة الجزئية تتمثل في مرونة المادة اللُّغوية وتفاعلها في إفراز عناصر المعنى ، وكلاهما يحقِّق في النهاية المثالية الفنية للأداء الشعري كما رآها القدماء .

وطبيعة المادة النقدية في المؤلَّفات القديمة تؤكِّد حركة الدلالة بين الكلية والجزئية ، وخاصة فيما يتصل بالشعر وأغراضه العامة . وهذه الأغراض قد تتداخل مع بعضها وقد تنفرد بصفاتها المميزة ، ولكنها غالبًا ما تدور حول « المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب .» (١) وقد تمتد هذه

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٠٨ . (٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٥٨ .

الأغراض الكلية إلى إطارات دلالية أقل اتساعًا ، أو تمثل شعبًا فرعية للدلالة الكلية : « فيكون من المديح : المراثي والافتخار ، والشكر ، واللطف في المسألة ، وغير ذلك مما أشبهه وقارب معناه ، ويكون من الهجاء الذم ، والعتب ، والاستبطاء والتأنيب ، وما أشبه ذلك وجانسه ، ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ ، وما شاكل ذلك ، وكان من نوعه ، ويكون من اللهو الغزل والطَّرْد ، وصفة الخمر والمجون ، وما أشبه ذلك وقاربه .» [١]

وداخل الإطار الموسَّع نجد اهتمام القدامى بتحديد نمط الدلالة ، كما نجد اهتمامهم بتحديد نمط الصِّياغة التي تؤدي إلى تلك الدلالة ، وأطلقوا على كل ذلك (عمود الشعر) ، ويهمنا هنا أن نعرض لما شرطوه بالنسبة للمعاني ؛ فقد سبق أن عرضنا لما قالوه بالنسبة للألفاظ .

فمن المشروط عندهم (شرف المعنى) ، وهو أمر يتَّصل بمثالية الدلالة أحيانًا ، وبمطابقتها للواقع أحيانًا أخرى ، ومن المباح للشاعر أن يُغْرب في المعنى ، وأن يرصد الصِّفات المثالية التي يجب أن يكون عليها الشيء الممدوح أو الموصوف ؛ ولذا عيب على امرئ القيس قوله :

فَلِلسَّوْطِ أُلْهوبٌ ولِلسّاقِ درَّةٌ ... وَلِلزَّجرِ مِنْهُ وَقْعُ أَخْرَجَ مُهْذِبِ

« فلو وصف أخسّ حمار وأضعفه ما زاد على ذلك ، والجيد قوله :

عَلى سائحٍ يُعْطيكَ قَبْلَ سُؤالِهِ ... أفانينَ جَرْيٍ غَيْرِ كزٍّ ولا وانِ .» [٢]

ومن المشروط أيضًا (صحَّة المعنى) ، بحيث لا يقع الشاعر في خطأ

---

(١) ابن وهب : البرهان في وجوه البيان ، ص ١٣٥ .
(٢) أبو هلال : الصناعتين ، ص ٧٣ .

تاريخيٌ مثلا كما في قول زهير بن أبي سُلْمى :

فَتُنْتِج لكُمْ غلمان أشْأم كلهم كأَحْمَرِ عادٍ ثُمَّ تنتج فَتُتْمِ

لأن المشئوم هو قدار بن سالف أحمر ثمود لا عاد [١].

أو خطأ من ناحية العُرْف السّائد ؛ ولذا يعيب الآمدي على البحتري قوله :

ظَعَنوا فكانَ بُكايَ حَوْلا بَعْدَهُم ثُمَّ ارعوت وَذاكَ حكم لبيد

أجدر بحمرة لوعة اطفاؤها بِالدَّمْعِ أنْ تَزْدادَ طولَ وقودِ

« وهذا خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها ؛ لأن من شأن الدمع أن يطفي الغليل ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوَجْد ، ويعقب الراحة ، وهو في أشعارهم كثير موجود يُنحى به هذا النحو من المعنى ، فمن ذلك قول امرئ القيس :

وَإِنَّ شفائي عَبْرَةٌ مُهْراقَةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ

وقول ذي الرُّمَّة :

لَعَلَّ انْحِدارَ الدَّمْعِ يعقب راحَةً مِنَ الوَجْدِ أوْ يشفي نَجِيَّ البَلابِلِ

وقول الفرزدق :

فَقُلْتُ لَها إنَّ البُكاءَ لَراحَةٌ بِهِ يَشْتَفي مَنْ ظَنَّ ألا تَلاقيا .» [٢]

أو خطأ من ناحية العُرْف اللُّغوي كما في قول أبي تمام :

---

(١) المرزباني : الموشح ، ص ٤٥ ، والقاضي الجرجاني :الوساطة ، ص ١٣ .

(٢) الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ص ٩٢ ، ٩٣ .

فَلَوَيْتُ بِالمَعْروفِ أعْناقَ الوَرَى وَحَطمْتُ بالإنْجازِ ظَهْرَ المَوْعِدِ

فإنجاز الموعد هو تحقيقه ، وبذلك جرت العادة أن يقال : صَحَّ وَعْدُ فلان وتحقق ما قال ، وذلك إذا أنجز ، فجعل أبو تمام في موضع صحة الوعد (حطم ظهره) ، وهذا إنما يكون إذا أخلف الوعد وكذب ، فالإخلاف هو الذي يحطم ظهر الموعد لا الإنجاز .» (١)

واشترطوا أيضًا (الإصابة في الوصف) فيتناول الشعر من المعاني ما هو أشد لصوقًا بالشيء ، ويكون من صفاته الأساسية ، ويندرج تحت هذا الدلالة الكلية المتنوِّعة ، وليس المقصود فنَّ الوصف فحسب ، فالغزل وصف الحبيب والحب ، والرثاء وصف المرثي ، والمدح وصف الممدوح ، وهكذا .

وهناك من الأمور ما يتصل بالدلالات الجزئية ، كالمقارَبَة في التشبيه ، وعيار ذلك التفطُّن لما بين الأشياء من صلات ، حتى يوقع التشبيه بين أبرزها وأشدها وضوحًا ، ويتم ذلك إذا جاء التشبيه بين شيئين يكون اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ؛ كي يبين وجه التشبيه بلا كلفة ، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له ؛ لأنه حينئذ يدلُّ على نفسه ، ويحميه من الغموض والالتباس (٢).

وقد أجاد أوْس بن حَجَر في إجراء الصورة التشبيهية حين صَوَّر ارتفاع الأصوات في الحرب تارة ، وهمودها وانقطاعها تارة ، بصوت التي تجاهد أمر الولادة في قوله :

---

(١) الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ص ١٠١ .

(٢) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون . ط ٢ القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٧ . ص ٨ ، ٩ (قسم أول)

لَنا صَرْخَةٌ ثُمَّ اسكاتة كَما طرقت بنفاس بكره

فهو لم يرد الصوت نفسه ، وإنما أراد حاله في أزمان مقاطع الصرخات ، وسبب إجادته أن علة الصوتين واحدة ، وهي مجاهدة المشقة والاستعانة على الألم بالتمديد في الصرخة [1] . والاستعارة كالتشبيه لأنها مبنية عليه ، فلا بدَّ من مناسبة المستعار منه للمستعار له ، فإذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء ؛ ولذا عيب على بشّار قوله :

وَجَذَّتْ رِقابَ الوَصْلِ أسْيافُ هَجْرِها

وَقَدَّتْ لِرِجْلِ البَيْنِ نَعْلَيْنِ مِنْ خَدّي

« فما أهجن رجل البين وأقبح استعارتها ، ولو كانت الفصاحة بأسرها فيها ، وكذلك رقاب الوصل . » [2]

وقد تتبع الآمدي أبا تمام في أمثال هذه الاستعارات لما فيها من القباحة والهجانة والبعد عن الصواب ؛ لأن العرب استعارت المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببًا من أسبابه ، أما أبو تمام فإنه جعل للدهر أخدعًا ، ويدًا تقطع من الزند ، وكأنه يصرع ويحل ويشرق بالكرام ويبتسم ، وجعل للمدح يداً ، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر ، وجعل المعروف مسلمًا تارة ، ومرتدا تارة أخرى ، وجذب ندى الممدوح – بزعمه – جذبة حتى خرَّ صريعًا بين يدي قصائده ، وجعل المجد مما يحقد عليه الخوف ، وأن له جسداً وكبداً ، وجعل لصَروف النوى قدا ، وللأمن فرشًا ، وظن أن الغيث كان دهرًا حاكيًا ، وجعل للأيام ظهراً يُركَب ، والليالي كأنها عوارك ، والزمان كأنه صب عليه ماء ، والفرس

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١١٠ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ١٨١ .

كأنه ابن الزمان الأبلق [١] .

ومما يتصل بالدلالات الجزئية ، أهمية التحام أجزائها ، بمعنى أن يتم الانتقال من جزء إلى آخر على نحو يخلق نوعًا من الترابط بين أجزاء القصيدة ، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صِلَةٌ ، فكانت العناية بالأجزاء وتوثيق الصلة بينها أكثر من العناية بالنظر في وحدة العمل الفني .

ويمكن تمثل الدعوة إلى تلاحم الأجزاء فيما قالوه عن التناسب بين البيت وسابقه ولاحقه ؛ ليكون هناك خيط يجمع بين الأبيات ، وما طالبوا به من التناسب بين شطري البيت في المعنى والروح ، والتناسب بين الجمل ، فلا تتصل جملة إلا بما يشبهها ، وأن يحسن الشاعرُ الانتقال من معنى إلى معنى فلا تشعر النفس بطَفْرة الانتقال ، وأن يتناسب مُفْتَتَح الكلام مع الغرض ، وأن يكون الختام ملائمًا له [٢] .

وليس هناك حَجْرٌ على الشاعر في أن يتناول من المعاني ما يحقِّق له أهدافَه الجمالية ، فالمعاني كلها معرضة له ، وله أن يتكلم فيما أحب منها وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، لكن المهم أن يتوخى الشاعر البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة [٣] .

والمديح يمثِّل إطاراً دلاليا موسَّعًا ضمن أغراض الشعر المتعدِّدة ، ولكنه يتميَّز من بينها باحتوائه على إطارات أخرى قد تنفصل عنه في حقيقتها ، لكن بعض النقاد جعلوها من المديح وعنصراً من عناصره ، فأبو هلال يدخل

---

(١) الآمدي : الموازنة ، ص ١١٤ .

(٢) العلوي : الطراز، ج ٢ ، ص ٣٣٠–٣٤٤ ، والمثل السائر ، ج ٣ ، ص ١٢١ ، ١٤١ ، والتنوخي: الأقصى القريب ، ص ٨٥ .

(٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٩ .

المراثي والفخر فيه « ذلك أن الفخر هو مدحُك نفسَك بالطهارة والعفاف والحِلْم والعِلم والحَسَب ، وما يجري مجرى ذلك . والمرثية مديح الميت ، والفرق بينها وبين المديح ، أن تقول : كان كذا وكذا ، وتقول في المديح : هو كذا ، وأنت كذا . »[1]

والفارق بين المديح والفخر والرثاء إنما يتمثل في الناحية التركيبية ، واختيار الأداة التعبيرية فحسب ، فإذا أردت ذِكْرَ الميت بالجود والشجاعة ، تقول : مات الجودُ ، وهلكت الشّجاعة . ولا تقول : كان فلان جَواداً وشجاعاً ؛ فإن ذلك باردٌ غير مُسْتَحْسَن[2] .

وجزئيات الدلالة في المديح تقوم – عند قدامة – على فضائل أربع ، هي : العقل والشجاعة ، والعَدْل والعفّة ، وهذه الصفات النفسية هي مدار حركة الدلالة في المديح ، باعتباره منصبا على وصف الرجال من حيث هم بشر ، وذلك يقتضي وجود ما يميزهم من سائر الحيوان[3] .

وبهذا يكون المصيبُ مِنَ الشعراء مَنْ مَدَحَ الرجال بهذه الخِلال لا بغيرها ، والأكثر إصابة من استوعبها ولم يقتصر على بعضها ، وذلك كما قال زهير بن أبي سُلْمى :

أخي ثِقَة لا تُهْلِكُ الخَمْرُ مالَهُ ... ولَكِنَّهُ قَدْ يُهْلِكُ المالَ نائِلُه

فوصفه بالعفة لقلّة إمعانه في اللذات ، وأنه لا ينفد ماله فيها ، وبالسخاء لإهلاكه ماله في النوال وانحرافه إلى ذلك عن اللذات ، وذلك هو العدل ، ثم قال :

---

(١) أبو هلال : الصناعتين ، ص ١٢٦ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٢٦ .

(٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٦٥ ، ٦٦ .

تَرَاهُ إذا ما جِئْتَهُ مُتَهَلِّلا كَأَنَّكَ مُعْطِيهِ الَّذي أَنْتَ سائِلُه

فزاد في وصف السخاء منه بأن جعله يهشّ له . ولا يلحقه مَضَض ، ثم قال :

فَمَنْ مِثْلُ حِصْنٍ في الحُروبِ وَمِثْلُهُ لإِنْكارِ ضَيْمٍ أَوْ لِخَصْمٍ يُجادِلُه

فجاء فيه بالوصف من جهة الشجاعة والعقل ، فاستوعب زهير في أبياته المدح بالخصال الأربع التي هي فضائل الإنسان على الحقيقة[١] . وطبيعة الدلالة تمد بعض جزئياتها إلى عناصر أخرى أضيق اتساعًا ، فمن أقسام العقل : ثقابة المعرفة ، والحياء ، والبيان ، والسياسة ، والكفاية ، والصّدع بالحُجّة ، والعِلم ، والحِلم عن سفاهة الجهلة ، وغير ذلك مما يجري هذا المجرى .

ومن أقسام العفة : القناعة ، وقلة الشره ، وطهارة الإزار ، وغير ذلك مما يجري مجراه .

ومن أقسام الشجاعة : الحماية والدفاع ، والأخذ بالثأر ، والنكاية في العدو ، والمهابة ، وقتل الأقران ، والسير في المهامهِ الموحشة والقِفار ، وما أشبه ذلك .

ومن أقسام العدل : السماحة ، ويرادفها : التغابُن ، والانظلام ، والتبرع بالنائل ، وإجابة السائل ، وقِرى الأضياف ، وما جانس ذلك[٢] .

وتداخل الإطارات يتولّد عنه دلالات أكثر اتساعًا ، يجمعها قدامة تحت ستة أقسام :

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٦٦ ، ٦٧ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٦٧ ، ٦٨ .

فمن تركيب العقل مع الشجاعة يتولَّد : الصبرُ على الملِمّات ، ونوازل الخطوب ، والوفاء بالإيعاد .

ومن تركيب العقل مع السَّخاء يتولَّد : البر وإنجاز الوعد ، وما أشبه ذلك .

ومن تركيب العقل مع العِفَّة يتولَّد : التنزُّه ، فالرغبة عن المسألة ، والاقتصار على أدنى المعيشة ، وما أشبه ذلك .

ومن تركيب الشجاعة مع العفة يتولد : إنكار الفواحش ، والغَيْرة على الحرم .

ومن تركيب السخاء مع العفة يتولد : الإسعاف بالقوت ، والإيثار على النفس ، وما شاكل ذلك [1] .

ويبدو أن قدامة كان يؤثر المبالَغَة في المديح عامة ، فقد أنشد كُثَيِّر عبد الملك بن مروان قوله فيه :

عَلى ابْن أبي العاصي دِلاصٌ حَصينَةٌ   أجادَ المُسَدِّي سَرْدَها وأَذالَها

يَؤودُ ضَعيفَ القَوْمِ حَمْلُ قَتيرِها   ويَسْتَطْلِعُ القَرْمُ الأشَمُّ احْتِمالَها

فقال له عبد الملك : قول الأعشى لقيس بن معدي كرب أحسن من قولك ، حيث يقول له :

وَإذا تَجيءُ كَتيبَةٌ مَلْمومَةٌ   شَهْباءُ يَخْشى الذّائِدونَ نِهالَها

كُنْتَ المُقَدَّمَ غيرَ لابِسِ جُنَّةٍ   بِالسَّيْفِ تَضْرِبُ مُعْلِمًا أبْطالَها

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٦٨ .

فقال : يا أمير المؤمنين ، وصفتُك بالحَزْم والعَزْم ، و وصف الأعشى صاحبه بالطَّيش والخرق .

ويرى قدامة أن عبد الملك أصحّ نظراً من كثير ؛ لأن المبالغة أحسن من الاقتصار على الأمر الوسط ، الأعشى بالغ في وصف الشجاعة ، حيث جعل الشجاعَ شديدَ الإقدام بغير جنة [1] .

ولما كان المحمود هو المدح بالفضائل النفسية - كان المدحُ بالصِّفات الجسْمية من جمال وبهاء وزينة غلطًا وعيبًا ؛ ولذا عتب عبد الملك بن مروان على عبيد الله بن قيس الرُّقيّات في مدحه إياه ، حيث قال في مصعب بن الزبير :

إنَّما مُصْعَبٌ شهابٌ مِنَ اللـ ـه تَجلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظَّلْماءُ

وقال فيه :

يأْتَلِقُ التَّاجُ فَوْقَ مَفْرِقِهِ عَلَى جَبينٍ كأنَّهُ الذَّهَبُ

فوجه العتب إنما كان من أجل أن هذا المادح عدل عن الفضائل النفسية ، ودخل في جملته إلى أوصاف الجسم وما يتصل بها [2] .

وينكر ابن رشيق هذا الحصر على قدامة ؛ لأن إضافة الفضائل العرضية الجسمية كالجمال والأبهة وبسطة الخلق وسعة الدنيا وكثرة العشيرة من الأمور الجيدة ، وكان الواجب على قدامة أن يقول : إن المدح بالفضائل النفسية أشرف وأصح ، أما إنكار ما سواها كرة واحدة فليس صوابًا [3] .

وإذا كان قدامة - أيضًا - عاب المديح بالآباء والأجداد ؛ لأن كثيراً من

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص ٦٩ ، ٧٠ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٨٩ .

(٣) ابن رشيق :العمدة ، ج ٢ ، ص ١٠٨ .

الناس لا يكونون كآبائهم في الفضل[1] - فإن أبا هلال يرى عكس ذلك ، فإنه لا ينبغي أن يخلو المدح من مناقب آباء الممدوح ، وتقريظ من يعرف به وينسب إليه ، وقد أنشد أبو الخطاب الفضل بن يحيى قوله :

وجدنا لَهُ يا ابْنَ أبي علي بِنَفْحَةٍ مِنْ ملك سخي

فإنه عود علَى بدي فَإنَّما الوسمي بالولي

فقال الفضل : بنفحة من نفح برمكي ، فجعله أبو الخطاب كذلك[2].

. بل إن القاضي الجُرجاني يجعل المديح بالآباء قاعدة أساسية في المديح ؛ ولذا عاب على جبلة قوله :

وَما سَوَّدَتْ عِجْلاً مآثِرُ عَزْمِهِمْ وَلَكِنْ بِهِمْ سادَتْ عَلى غَيْرِها عِجْلُ

فهذا معنى سوء يقصر بالممدوح ، ويغضُّ من حسبه ، ويحقِّر من شأنه ، « وإنما طريقة المدح أن يجعل الممدوح يشرف بآبائه ، والآباء تزداد شرفًا به ، فيجعل لكل منهم في الفخر حظا ، وفي المدح نصيبًا ... لأن شرفَ الوالد جزءٌ من ميراثه ، ومنتقل إلى ولده كانتقال ماله . »[3]

وطبيعة الدلالة في المديح ترتبط بالممدوحين في الارتفاع والاتضاع ، وضروب الصناعات والتبدي والتحضُّر ، فإذا كان الممدوح مَلِكًا فإصابة الوجه في مدحه مثل قول النابغة في النعمان بن المنذر :

ألَمْ تَرَ أنَّ اللهَ أعْطاكَ سورَةً تَرى كُلَّ مَلْكٍ دونَها يَتَذَبْذَبُ

بِأنَّكَ شَمْسٌ وَالْمُلوكَ كَواكِبٌ إذا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوْكَبُ[4]

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٩٠ . (٢) أبو هلال : الصناعتين ، ص ١٠١ .

(٣) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٣٧٣ ، ٣٧٤ .

(٤) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٨٢ .

وإذا كان الممدوح من ذوي الصناعات لزم مراعاة أن يُمْدَح الوزير والكاتب – مثلا – بما يليق بالفكرة والرويَّة وحسن التنفيذ والسياسة ، فإن انضاف إلى ذلك الوصف بالسُّرعة في إصابة الحزم والاستغناء بحضور الذهن عن الإبطاء لطلب الإصابة – كان أحسن وأكمل للمدح ، كما قال الشاعر :

بَديهتُهُ وَفِكْرَتُهُ سَواءٌ إذا بَعُدَ الصَّوابُ مِنَ الُمشيرِ

أما مدح القائد فبم يُجانِس البأس والشدة والنَّجدة ، وشدة البطش والبسالة ، فإن أُضيف إلى ذلك المدح بالجحود والسماحة ، والتخرق في البذل والعطيَّة كان حسنًا ، وذلك كما قال بعضُ الشعراء في جمع البأس والجود :

فَتًى دَهْرُهُ شَطْرانِ فيما يَنوبُهُ فَفي بَأسِهِ شَطْرٌ وَفي جودِهِ شَطْرٌ

فَلا مِنْ بُغاةِ الخَيْرِ في عَيْنِهِ قَذًى وَلا مِنْ زَئيرِ الحَرْبِ في أُذْنِهِ وَقْرُ

ومدح السوقة من البادية والحاضرة ينقسم قسمين بحسب انقسامهم إلى المتعيِّشين بأصناف الحرف وضروب المكاسب ، وإلى الصعاليك والخراب المتلصِّصة ومن جرى مجراهم . فمدح القسم الأول يكون بما يضاهي الفضائل النفسية ، مع خلوه من مثل مدح الملوك والوزراء والكتّاب والقوّاد، مثل قول الشاعر :

مُتَراحِمينَ ذَوو يَسارِهِم يَتَعاطَفونَ عَلى ذَوي الفَقْرِ

وَذَوو مَعاسِرِهِم كَأَنَّهُمُ مِنْ صِدْقِ عِفَّتِهِمْ ذوو وَفْرِ

مُتَجَمِّلينَ لِطيبِ خِيَمِهِم لا يهلَعونَ لِنَبْوَةِ الدَّهْرِ

ومدح القسم الثاني يكون بما يضاهي طريقة أهله في الإقدام والفتك والتشمير والجلد والتيقظ والصبر ، مع التخرّق والسماحة ، وقلة الاكتراث للخطوبة الملمّة[١] . والتقابل الدلالي يقتضي أن يكون الهجاءُ مواجهاً للمديح ؛ ولذا كان الإكثار من أضداد المديح في الشعر أهجى له ، ثم تنزل الطبقات على مقدار قلّة أصناف الأهاجي فيها وكثرتها[٢] . وجماع القول في ذلك « أنه متى سُلِب المهجوُّ أموراً لا تجانس الفضائل النفسية كان ذلك عيباً في الهجاء ، مثل أن يُنْسَب إلى أنه قبيح الوجه ، أو صغير الحجم ، أو ضئيل الجسم ، أو مقتّر ، أو معسِر ، أو من قوم ليسوا بأشراف ، إذا كانت أفعاله في نفسه جميلة ، وخصاله كريمة نبيلة ، أو يكون أبواه مخطئين إذا كان مصيباً ، أو غويين إذا وجد رشيداً سديداً ، أو بقلّة العدد ، إذا كان كريماً ، أو بعدم النظار إذا كان راجحاً شهماً . »[٣]

ويضع أبو عمرو بن العلاء حداً فاصلاً بين الهجاء والإفحاش بقوله : خَيْر الهجاء ما تنشده العذراءُ في خِدْرها فلا يقبح بمثلها ، نحو قول أوْس :

إذا ناقَةٌ شَدَّتْ بِرَحْلٍ ونَمْرقٍ إلى حَيِّكُم بَعْدي فَضَلَّ ضَلالُها[٤]

وتتنوع الوسائلُ التركيبية لإفراز دلالة الهجاء ، فيرى يونُس بنُ حبيب أن أشدَّ الهجاء ، الهجاء بالتفضيل ؛ ولذا فإن عمر بن الخطاب حذَّر الحُطَيْئة من الهجاء المقذِع الذي يقول فيه إن هؤلاء أفضل من هؤلاء وأشرف[٥] . ويرى خلف الأحمر أن أشدَّ الهجاء أعفُّه وأصدقه[٦] .

أما صاحب الوساطة فيرى أن أبلغ الهجو « ما جرى مجرى الهزل

---

(١) قدامة : نقد الشعر ، ص ٨٢–٨٨ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٩٢ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٩٢ .
(٤) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٣٨ .
(٥) المرجع السابق ، ص ١٣٨ .
(٦) المرجع السابق ، ص ١٣٩ .

والتهافت ، وما اعترض بين التصريح والتعريض ، وما قربت معانيه وسهل حفظه ، وأسرع علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس ، فأما القذف والإفحاش فسباب محض .» [١]

ويستدل ابن رشيق على صحّة كلام الجرجاني بقول زهير في تشكُّكه وتهزُّله وتجاهله :

وَما أَدْري وَسَوْفَ إخالُ أَدْري أَقَوْمٌ آلُ حِصْنٍ أَمْ نِساءُ

فَإِنْ تَكُنِ النِّساءُ مُخَبَّئاتٍ فَحُقَّ لِكُلِّ مُحْصَنَةٍ هداءُ [٢]

والاحتقار أحد وسائل الهجاء كقول جرير :

وَيُقْضى الأَمْرُ حينَ تَغيبُ تَيْمٌ وَلا يُسْتَأْذَنونَ وَهُمْ شُهودُ

فَإِنَّكَ لَوْ رَأَيْتَ عَبيدَ تَيْمٍ وَتَيْمًا قُلْتَ أَيُّهُمُ العَبيدُ

وكذلك الاستخفاف كقول أبي هفان :

سُلَيْمانُ مَيْمونُ النَّقيبَةِ حازِمٌ وَلَكِنَّهُ وَقْفٌ عَلَيْهِ الهَزائِمُ

أَلا عَوِّذوهُ مِنْ تَوالي فُتوحِهِ عَساهُ تَرُدُّ العَيْنَ عَنْهُ التَّمائِمُ [٣]

ولا يوافق ابنُ رشيق قدامة في قصر الهجاء على سلب الصفات النفسية وحدها ؛ لأنه إذا وجد في الخِلْقة الجسمية من المعايب فلا مانع من الهجاء به ، وإن كان دون ما تقدم [٤].

ويبدو أن البعض كان يتصوَّر أن مجرَّد التقابل اللفظي يكفي لتحوُّل

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة ، ص ٢٤ .
(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٣٩ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٤١ .
(٤) المرجع السابق ، ص ١٤١ .

المعنى من دلالة المديح إلى الهجاء ، دون نظر إلى الإطار الكلي للدلالة ومقتضيات العلاقة التركيبية بين الكلمات ، وقد قيل لنصيب : لم لا تهجو كما تمدح ، وقد أقرَّت لك الشعراءُ بالمدح ؟ فقال : تراني لا أحسن أن أقول مكان عافاه الله ، أخزاه الله ؟ ولكني أدع الهجاء لخلَّتين : إما أهجو كريمًا فأهتك عِرْضه ، وإما أهجو لئيمًا لطلب ما عنده ، فنفسي أحق بالهجاء ؛ إذ سولت إلى لئيم [١].

وقد رفض ابن قتيبة هذا الإدراك القاصر ؛ إذ إن المديح بناء والهجاء بناء آخر ، وليس كلُّ بان لضرب بصيرًا بغيره [٢] . وإدراك الدلالة الحقيقية قد يتأتى من خلال اكتشاف نظام الصياغة وعلاقاتها المتشابكة في القصيدة ؛ لأن الاقتصار على جزئية واحدة ، أو عنصر من عناصر التركيب قد يؤدي إلى اختلاط الدلالات ببعضها . ومن هنا عرض ابن رشيق لكثير من النماذج الجزئية واعتبرها من باب ما أشكل من المدح والهجاء ، فمن أناشيدهم :

أبوكَ الَّذي نُبِّتت بِحَبْسِ خَيْلِهِ غَداةَ النَّدى حَتّى يَجِفَّ لَها البَقْلُ

« قالوا : إذا أخذ مطرُ الصيف الأرض أنبتت بقلا في أصول بقل قد يبس ، فذلك الأخضر هو النشر ، وهو الغمير ، فتأكله الإبل ، فيأخذها السهام ، ولا سهام في الخيل ، فعابه بالجهل بالخيل . وقال الأصمعي : هذا القول خطأ ، بل مدحه بمعرفة الخيل ؛ لأن النشر مؤذٍ لكل من يأكله وإن لم يكن ثم سهام . » [٣]

---

(١) محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر . القاهرة ، دار المعارف ، ص ٥٤٥ . (٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج١ ، ص ١٤ .

(٣) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٥١ .

ويُرْوَى من ذلك :

دُفِعْتُ إِلَيْهِ وَهْوَ يخنقُ كَلْبَهُ ألا كُلُّ كَلْبٍ لا أبا لَكَ نابِحُ

قالوا : فالمدح أن يكون إنما يكعمه لئلا يعقر الضيوف ، ومن الذم أن يكون ذلك لئلا ينبح فيدل عليه الضيف [1].

ويتداخل مع المديح في الإطار الدلالي الموسَّع (الرثاء) وإنما يكون الفارق بينهما في اختيار الأفعال المتصلة بالزمن الماضي من مثل (كان وتولى ، وقضى نحبه) وما أشبه ذلك [2].

ويضيف ابن رشيق إلى ذلك ما يتَّصل بالدوافع النفسية ، بمعنى أن يظهر التفجُّع والحسرة والتلهُّف ، والأسف ، والاستعظام [3].

وطرق الرثاء قد تتعدد في التشكيل الخارجي ، وإن كان ذلك لا يخرجها عن الإطار العام للرثاء فمن ذلك أن يقال : (ذهب الجود) أو (فمن للجود بعده) ومن ذلك ما قالته ليلى الأخْيَلِيَّة ترثي تَوْبة بن الحمير بالنجدة :

فَلَيْسَ سنانُ الحَرْبِ يا تَوْبَ بَعْدَها بِغازٍ وَلا غادٍ بِرَكْبٍ مُسافِرِ

ومن الشعراء من يرثي بذكر بكاء الأشياء التي كان الميت يزاولها ، وليس من صحة المعنى أن يقال في كل شيء تركه الميت إنه يبكي عليه ، فلو قال قائل في ميت : بكتك الخيل إذ لم تجد لها فارساً مثلك – كان مخطئا ؛ لأن من شأن ما كان يوصف في حياته بكدِّه إياه أن يذكر اغتباطه بموته . وما كان يوصف بالإحسان إليه في حياته أن يذكر اغتمامه بوفاته ، ومن ذلك

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٥١ . (٢) قدامة : نقد الشعر ، ص ١٠٠ .

(٣) ابن رشيق : العمدة ، ج٢ ، ص ١١٨ .

رثاء الخنساء لأخيها صخر :

فَقَدْ فَقَدَتْكَ حَذْفَةُ فاسْتَراحَتْ فَلَيْتَ الخَيْلَ فارِسُها يَراها

وإنما يجب أن يبكي على الميت ما كان يوصف إذا وصف في حياته بإغاثته والإحسان إليه ، كما قال أوس بن حَجَر يرثي فضالة بن كلدة الأسدي :

لِيَبْكِكَ الشَّرْبُ وَالْمُدامَةُ وَالـ ـفِتْيانُ طُرًّا وَطامِعٌ طَمَعا

وَذاتُ هِدْمٍ عارٍ نَواشِرُها تُصْمِتُ بِالماءِ تَوْلَبًا جَدِعا

وَالحَيُّ إِذْ حاذَروا الصَّباحَ وَقَدْ خافوا مُغيرًا وَسائِرًا تَلِعا [1]

ويؤكد قدامة على الربط بين المديح والرثاء ، حيث جعل الأخير قائمًا على الصفات النفسية أيضًا ، مثل قول كعب بن سعد الغنوي يرثي أخاه :

لَعَمْري لَئِنْ كانَتْ أَصابَتْ مَنِيَّةٌ أَخي وَالمَنايا لِلرِّجالِ شَعوبُ

لَقَدْ كانَ ، أَمّا حِلْمُهُ فَمُرَوَّحٌ عَلَيْنا ، أَمّا جَهْلُهُ فَغَريبُ

أَخي ما أَخي ، لا فاحِشٌ عِنْدَ بَيْتِهِ وَلا وَرِعٌ عِنْدَ اللِّقاءِ هَيوبُ

فقد أتى في الأبيات بما يجب الإتيان به في المراثي ، ففي البيت الأول ذكر ما يدل على أن الشعر مَرْثِيَّة لهالك ، وأما سائر الأبيات الأخَر فقد جمعت الفضائل الأربع التي هي : العقل ، والشجاعة ، والحلم ، والعِفَّة [2].

ويقدم ابن رشيق فارقًا بين المديح والرثاء يتمثّل في البناء الكلي للقصيدة؛

---

(١) قدامة : نقد الشعر ، ص ١٠٠ — ١٠٢ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٠٣ .

ذلك أنه ليس من عادة الشعراء أن يقدِّموا قَبْل الرثاء نسيبا ، في حين انهم يصنعون ذلك في المدح والهجاء . قال ابن الكلبي : لا أعلم مَرْثيَّة أولها نسيب إلا قصيدة دُرَيد بن الصِّمَّة :

أرثَّ جديدُ الحَبْلِ مِنْ أمِّ مَعْبَدِ بِعافِيَةٍ وَأخْلَفَتْ كُلَّ مَوْعِدِ

ويعلل ابن رشيق لذلك بأن دريداً إنما تغزَّل بعد قتل أخيه بسنة ، وحين أخذ ثأره ، وأدرك طلبته [(١)].

ولأن الشعراء كانوا يتحرَّكون في إطار خُطَّة فنية مُحْكَمة – كان أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلا أو امرأة لضيق الكلام فيهما ، وقلة الصِّفات . ومن هنا تعثر أبو الطيب – وهو فَحْل – في رثاء أم سيف الدولة بقوله :

صَلاةُ اللهِ خالِقِنا حَنوطٌ عَلى الوَجْهِ المُكَفَّنِ بِالجَمالِ

فقالوا : ما له ولهذه العجوز يصف جمالها [(٢)].

ولكن انطلاق الشاعر من حدود الخُطَّة المحكَمَة للرثاء ، يتيح له أن يقدم فيه إبداعات دلالية توثر في القلب وتثير الحزن ، ومن ذلك قول محمد بن عبد الملك في رثاء أم ولده :

ألا مَنْ رأى الطِّفْلَ المُفارِقَ أُمَّه بعيدَ الكَرى عَيْناهُ تَبْتَدِرانِ

رأى كُلَّ أمٍّ وَابْنَها غَيْر أُمِّه يَبيتانِ تَحْتَ اللَّيْلِ يَنْتَجِيانِ

وَباتَ وَحيداً في الفِراشِ تَحثه بَلابِلُ قَلْبٍ دائِمِ الخَفَقانِ

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٢١ ، ١٢٢ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٢٤ .

ويقول فيها بعد أبيات :

ألا إنَّ سجلا واحِدًا قَدْ أرقتُـهُ   مِنَ الدَّمْعِ أوْ سجلَيْنِ قَدْ شَفَيانيْ

فَلا تَلْحياني إنْ بكَيْتُ فَإنَّمـا   أداوي بِهَذا الدَّمْعِ ما تريانـي

وإنَّ مكانًا في الثرى خط لحده   لِمَنْ كـانَ في قَلْبي بِكُلِّ مكـانِ

أحَقُّ مكانٍ بِالزِّيارَةِ وَالهَـوى   فَهَلْ أنْتُمـا إن عجبت مُنْتَظِـران

ثم يقول :

فَهَبْني عـزَمْتُ الصَّبْرَ عَنْهـا لأنَّنـي

جليـدٌ فَمَنْ بِالصَّبْرِ لابْنِ ثَمـانِ

ضَعيف القُوى لا يَعْرِفُ الأجْرَ حِسْبَةً

وَلا يأتسي بِالنّاسِ في الحـدثـانِ

إلا من أمنيـه المنـى فـأعـده

لِعثْرَةِ أيّامي وَصـرفِ زَمـانـي

إلا مـن إذا جِئْتُ أكْرَمَ مَجْلِسـي

وَإنْ غِبْتُ عَنْهُ حـاطَني وَرَعـانـي

فَلَمْ أرَ كَالأقْدارِ كَيْفَ تُصـيـبُني

ولا مِثْلَ هَذا الدَّهْرِ كَيْفَ رَمـاني (١)

فقد سلك الشاعر هنا خُطَّة تبتعد عن حدود ما رسمه النقاد ، وعلى الرغم من أن ابن رشيق يراها الغاية التي يجري حُذّاقُ الشعراء إليها ،

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٢٥ ، ١٢٦ .

ويعتمدون في الرثاء عليها – نراه يعود ويجعل ذلك مقصوراً على من يتصلن بالشاعر من غير نساء الملوك وبنات الأشراف ؛ وغير ذوات محارمه ، وإلا فإن عليه أن يتّجه إلى الإطار الدلالي كما رسمه قدامة ومن حذا حَذْوَه، من نحو قول أبي الطيب :

لَوْ أنَّ النِّساءَ كَمَنْ فَقَدْنا لَفُضِّلَتِ النِّساءُ عَلى الرِّجالِ [1]

ويكاد يكون (النسيب) – من بين الإطارات الدلالية المختلفة – ذا طبيعة مزدَوِجَة ، تجعل منه إطاراً مميزاً ؛ ذلك أن الشاعر الجاهلي قد جعل منه مدخلا إلى ذكر المديح فكان يسير في رحلته إلى ممدوحه ويرى في أثناء ذلك رسوم منازل الأحباب التي نزحوا منها ، فتثير مشاعره ، وتتحرك بقايا الذكريات عنده ، فيقف على الدِّمَن باكيًا ، ويستعيد – من خلال هذا الوقوف – ذكرياته الماضية ، ثم ينتهي من كل ذلك إلى غرضه الأصلي في القصيدة .

وبجانب ذلك أخذ النسيب صورة فنية مختلفة يتناول فيها الشاعر خلق النساء وأخلاقهن ، وتصرُّف أحوال الهوى به معهن . [2]

ويبدو أن هناك اتفاقًا بين القدماء على حركة المعنى في النسيب ، فالذي يتم به الغرضُ منه « هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصَّبابة ، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوَجْد واللَّوْعة ، وما كان فيه من التصابي والرِّقَّة ، أكثر مما يكون فيه من الإباء والعِزّ ، وأن يكون جماع الأمر ما ضاد التحفُّظ والعزيمة ، و وافق الانحلال والرخاوة ، فإذا كان النسيب كذلك فهو المصاب به الغرض .

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٢٦ .

(٢) قدامة : نقد الشعر، ص ١٢٣ .

وقد يدخل في النسيب التشوُّق والتذكُّر لمعاهد الأحبة بالرياح الهابة ، والبروق اللامعة ، والحمائم الهاتفة ، والخيالات الطائفة ، وآثار الديار العافية ، وأشخاص الأطلال الدائرة .» [١]

ومن أدل الأبيات في التشويق بآثار الديار – عند قدامة – قول محمد بن عبيد السلاماني :

فَلَمْ تَدَعِ الأَرْواحُ وَالماءُ وَالبِلى مِنَ الدّارِ إلا ما يشوقُ وَيشغفُ [٢]

ولا شكَّ أن الوقوف على الطَّلل قد اكتسب أهمية خاصة ، من حيث كان شكلا مميزًا لمطلع القصيدة القديمة ، وقد رأى الباقلاني أن امرأ القيس هو مبتدع هذا اللون من الأداء الشعري ، وكان فيه نموذجًا يحتذيه مَنْ جاء بعده من الشعراء [٣].

وهذه الأهمية دفعت بعض الدارسين إلى محاولة تفسيره طبقًا لاختلاف مناهجهم وثقافتهم النقدية ، فابن قتيبة يرى أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدِّمن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الرَّبع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الذين رحلوا عنها ، و وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وفَرْط الصَّبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه ؛ لأن التشبيب قريبٌ من النفوس لائِطٌ بالقلوب ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره وشكا النَّصب والسَّهر [٤].

(١) قدامة : نقد الشعر ، ص ١٢٣ ، ١٢٤ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٢٤ .
(٣) الباقلاني : إعجاز القرآن ، ص ١٥٨ . (٤) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ١ ، ص ٧٤ – ٧٦ .

فالوقوف الطللي أصبح ممثلا لعملية فنية ترتبط بالمتلقي اعتماداً على سحر التوصيل، ونشوة التوقُّع، دون محاولة نقله إلى معايشة تجربة الشاعر، ولكن المؤكد أن (الطلل) أصبح يمثِّل تحولا على مستويين :

الأول : من حيث الشكل، وقد برز فيه مجسداً من خلال بقايا الديار التي تهدَّمت بعد أن هجرها أصحابها، وارتحل عنها أهلها، وأصبحت خلواً من مشاهد الحب واللقاء، حتى آل أمرُها إلى ما صارت إليه أثراً بعد عَيْن .

الثاني : من حيث الباطن، وقد تحولت فيه الديارُ من طبيعتها المحسوسة المعاينة إلى طبيعة إلهامية، يتأمل فيها الشاعر ذكرياته، ويعكس كل ذلك في صياغته ليقدِّم إطاراً دلاليا جماليا لموقف من أندر المواقف في حياته .

وقد قيل لكثير : « كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال : أطوف في الرباع المحيلة، والرياض المعشبة، فيسهُل علي أرصنُه، ويُسْرع إليَّ أحسنه .»[1]

وقال الأصمعي : « ما استدعي شارد بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخالي .»[2]

والذي لا شكَّ فيه أن كثيراً من النقاد لم يفرقوا – في خطة الغزل – بين النسيب في مُفْتَتَح القصائد والقصائد المستقلَّة بالتعبير عن الحب، فكانت جزئيات الدلالة فيهما متشابهة، وطبيعة الشاعر فيهما متَّحدة، فرِقَّة الشعر تتحقَّق – كما يقول الجرجاني – إذا جاءت من قبل العاشق المتيَّم، والغزل المتهالك، فإن اتفقت الدَّماثة والصَّبابة، وانضاف الطَّبعُ إلى الغزل، فقد جمعت الرقة من أطرافها[3].

---

(١) ابن رشيق : العمدة، ج ١، ص ١٣٨ . (٢) المرجع السابق، ص ١٣٨ .

(٣) القاضي الجرجاني : الوساطة، ص ١٨ .

ويلمح قدامة – في النسيب – أهمية المتلقي في مشاركته للشاعر دلاليا وعاطفيا ؛ ذلك أن المحسن من الشعراء فيه ، هو الذي يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذي وَجْد حاضر أو دائر أنه يجده ، أو قد وجد مثله . فمن ذلك قول أبي صَخْر الهذلي ، فإنه يصف ما يشاركه فيه كل متعلِّق بمودة :

أما وَالَّذي أبْكى وأَضْحَكَ وَالَّـذي ... أماتَ وَأحْيا وَالَّذي أمْرُهُ الأمْـرُ

لَقَدْ كُنْتُ آتيها وَفي النَّفْسِ هَجْرُها ... بَتاتًا لأُخرى الدَّهْرِ ما طَلَعَ الفَجْـرُ

فَما هُوَ إلا أنْ أراهـا فُجـاءَةً ... فَأُبْهَت لا عُرْفٌ لَدَيَّ وَلا نُكْرُ [1]

وطبيعة المعجم الشعري تظهر بجلاء في النسيب فتؤثِّر دلاليا في المعنى العام ، وذلك ما لاحظه ابن رشيق ، فالبحتري أرق الناس نسيبًا ، وأملحهم طريقة ، ولا سيما إن ذكر الطَّيْفَ ، وذلك هو النمط الذي شهر به [2].

أما طَرْد الخيال والمجاراة في المحبَّة فهو مذهبٌ شُهِرَ به طرفة ولبيد ، ثم جرير وجميل . وكان طرفة أول من طرقه ، ومن ذلك قوله :

فَقُلْ لِخَيالِ الحَنْظَلِيَّةِ يَنْقَلِب ... إلَيْها فَإنّي واصِلٌ حَبْلَ مَنْ وَصَل

وقال لبيد :

فَاقْطَع لبانة من تعرض وصله ... ولشر واصل خلة صرامها

وقال جرير :

طَرَقَتْكَ صائِدَةُ القُلوبِ وَلَيْسَ ذا ... وَقْتَ الزِّيارَةِ فَارْجِعي بِسَلام [3]

---

(١) قدامة : نقد الشعر ، ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ٩٥ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٠١ .

وقد يكون البرقُ وسيلةً لبث الأشواق ، وإظهار المشاعر ، وقد عرف بذلك حبيش بن مطر العامري حيث يقول ويذكر خفقان قلبه :

أجدكَ ما يَبْدو لَكَ البَرْقُ مَرَّةً مِنَ الدَّهْرِ إلا ماء عَيْنَيْكِ يَذْرِفُ

وَقَلْبكَ مِنْ فَرْطِ اشْتِياقٍ كأنَّهُ يَدا لامعٍ أو طائرٍ يَتَصرفُ[1]

والملاحظ أن هذه الإطارات الدلالية قد دارت - في مجملها - حول المتلقي ، إلا في النسيب ، كما أنها مثلت في معظم الأحيان قدرة الشاعر على الصنعة الجيدة ، أكثر مما أكدت قدرته الفنية في التعبير عن حركة معناه الباطنية ، وربما كانت أصدق محاولة في رصد الدلالات الموسَّعة مع ربطها بطرفيها من مُتَلَق ومبدِع هي ما قام به حازم القرطاجني ، عندما جعل قسمة الشعر إلى أغراضه مرتبطة بالمقصود قوله من ناحية ، وبما يتوقع من آثار ذلك في النفوس من ناحية أخرى فـ « إن الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضارّ ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك ، وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر ، وكانت الأشياء التي يرى أنها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها ما لم يحصل ، وكان حصول ما من شأنه أن يطلب يسمى ظفراً ، وفوته في مظنة الحصول يسمى إخفاقاً ، وكان حصول ما من شأنه أن يهرب عنه يسمى أذاة أو رزءاً ، وكفايته في مظنة الحصول تسمى نجاة : سمي القولُ في الظفر والنجاة تهنئة ، وسمي القولُ في الإخفاق إن قصد استدعاء الجلد على ذلك تعزية ، وإن قصد استدعاء الجزع من ذلك سمي تفجيعاً . فإن كان المظفور به على يدي قاصد للنفع جوزي على ذلك بالذكر الجميل ، وسمي ذلك مديحاً . وإن

(١) قدامة : نقد الشعر ، ص ١٢٥ .

كان الضار على يدي قاصد لذلك ، فأدى ذلك إلى ذكر قبيح سمي ذلك هجاء . وإذا كان الرُّزْءُ بفقد شيء فندب ذلك الشيء سمي ذلك رثاء .» [1]

وتتصل طبيعة الأغراض الشعرية بالمنافع ، بما يكون بالنسبة والملاءمة ، أو الفعل والاعتماد . فما اتصل منها بهوى النفس سمي نسيبًا ، وما تعلق منها برضا النفس سمي مديحًا ، وما تعلق بالذكر القبيح المنافر للنفس سمي هجاء . ويمكن أن تعود الأغراض – في مجملها – إلى ما الباعث عليه الاكتراث ، وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا [2] .

فحازم يوسع من دائرة الدلالة ويجعل من الأغراض وَحْدة متكاملة ، ثم يعود ويفرق بين جزئياتها من خلال ربطها بالمبدع أولا ثم المتلقي ثانيًا ، وهو بذلك يكاد يتقارب مع كثير من الآراء النقدية الحديثة في مثل هذه المباحث.

لعلنا نلحظ من هذا العرض لمبحث (الدلالة اللُّغوية) أنها تقوم أساسًا على مفهوم اللغة و وظيفتها ، وما يتبع عملية التوصيل من حركة للمعنى وانتقاله من طرف إلى طرف آخر من ناحية ، ثم انتقاله من مستواه الباطن إلى المستوى الصياغي المحسوس من ناحية أخرى .

كما نلحظ أن (الدلالة اللُّغوية) كانت تتشعّب – من خلال التطبيق – إلى جهات مثالية يميل فيها الاستعمال إلى توافقه مع المكونات الوجودية ، ومطابقته لها ، وكأن المثالية ترتبط على نحو ما بواقعيتها ، فهي مثالية واقعية ، أكثر منها مثالية افتراضية ، وإن كان ذلك لا ينفي جمود الدلالة أحيانًا ، عند النظر إلى النماذج الشعرية وانتقادها ، وإظهار ما فيها من مآخذ

---

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، ص ٢٣٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٤١ .

تتصل بعدم قدرة الشاعر على استيعاب طبيعة الموجودات حوله ، ثم نقلها إلى صورتها الفنية في الشعر .

وبجانب المثالية الواقعية أخذت الدلالة اللُّغوية طابعًا عقليا ، أو لنقل منطقيا ، ينظر فيه إلى النماذج من حيث بعدها أو قربها من دائرة الإحالة والامتناع ، فكانت مهمة الشاعر محكومة بما يقدِّمه العقل من أنساق دلالية تقوم على التقابل أو التناقض ، كما تقوم على احترام الأبعاد المدركة للزمان والمكان .

ومن جمود الدلالة ما كان يحكم به أحيانًا من الخروج على (الكلام العربي الأصيل) ، وهي مقولة أصابها بعضُ التغيُّر أحيانًا ، فظهرت قيمة حقيقية لكثير من التوليدات الدلالية التي ظهرت في الشعر المحدَث ، ولقيت قبولا من النقاد .

ولا شك أن منطقية الدلالة كانت ذات تأثير بالغ ، وخاصة فيما يتصل بمباحث البديع ، وفي هذه المباحث ما يقوم على حركة الذهن وانتقاله من معنى إلى آخر ، أو ربطه بين معنى وآخر ، أو إكمال المعنى وإتمامه ، أو تفريعه وتشعيبه .

وكل ذلك لا يكون ذا أهمية إذا لم يتحقق مستوى معين من الوضوح ، يمكن على أساسه أن تتم عملية التوصيل في صورتها اللُّغوية ، وإن كان هذا لا ينفي وجودَ بعض الغموض الذي يأخذ طبيعة فنية تساعد عملية التلقي في أداء دورها على الوجه الأكمل .

ويبدو – أخيرًا – أن الدلالة أخذت صورتين أساسيتين : إحداهما تتمثل في الإطار الكلي الموسَّع وما يتضمنه من أغراض ، وخاصة فيما يتصل

بالشعر ، والأخرى تتمثل في جزئيات المعنى وتضامّها مع بعضها وصولاً إلى هذا الإطار الموسَّع .

الدلالة النَّحْوِيَّة

كان الإغريق والهنود ينظرون إلى اللغة على أنها نظام هرمي معكوس ، بمعنى أن رأسه إلى أعلى ، وهذا الرأس الذي يرتكز عليه الهرم يمثل الأصوات في اللغة ، وعلى الأصوات تقوم مركباتها ، أي الكلمات ، وفوق الكلمات طبقات تصنيف الكلمات : أسماء ، ضمائر ، أفعال ، ثم تأتي الجملة لتتوجٌ هذه الطبقات ، على أساس أن الوحدة الكلامية هي التعبير التام الجميل . (١)

وقد أخذت دراسة هذا التركيب الهرمي من النحاة خطين متمايزين ، أو مستويين مختلفين :

المستوى الأول يتمثل في رصد الصواب والخطأ في الأداء ، من حيث إن لكل صيغة وظيفة داخل التركيب ، فلم يكن هناك اهتمام بالدلالة العامة الناتجة من ربط الكلمات بعضها ببعض ، وإنما كان الاهتمام بالوظيفة هو مناط البحث النَّحْوي ، مع إعطاء أهمية خاصة لوضع الفروق والمميزات التي تجعل من الباب النحوي وحدة بذاتها ، من حيث الإعراب ، والرتبة ، والمطابقة ، والصيغة ، والإسناد . ولم يتعدٌ النحاة هذا النطاق إلى الدلالات المختلفة في السياقات المختلفة إلا في القليل ، عندما يتحولون إلى المستوى الثاني في الدراسة .

---

(١) أنيس فريحة : نظريات في اللغة . بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٣ . ص ٦٠ .

وتبدو الناحية الشكلية هي الطابع المسيطر على الدرس النَّحْوي بهدف استنباط القواعد من النصوص ، اعتماداً على قرينة الإعراب ، التي كان لها المكانة الأولى في تلك المباحث المتقدِّمة ، وكان (الكلام العربي الفصيح) المنقول نقلا صحيحًا الذي يبلغ حدَّ الكثرة هو مُستَنَد النحاة في تجريد القواعد ورصد خواصها الشكلية ، ثم يأتي القياس ، أي قياس ما لم يُنْقَل على ما نُقِل إذا كان يسير في مساره ، فاستقراء الكلام العربي اعتمد بالدرجة الأولى على النقل ، والتتبُّع ، والكشف عن طبيعة ما وصل إليهم ، وملاحظة ما فيه من أوجه الاتفاق أو الاختلاف .

لكن الملاحظ أن النحو اتجه إلى لغة معيَّنة ، ونصوص مخصوصة ، هي في الأغلب نماذج من الشعر والأمثال ، أو النصوص القرآنية ، أو بمعنى آخر لم تجد لغةُ الحياة الدارجة اهتماماً من النحاة بقدر ما وجهوا اهتمامهم إلى لغة الأدب والنصوص الراقية .

وكان من نتيجة ذلك أن أخذ التعبير باللغة شكل مستويات ترتبط بالدلالة من ناحية ، وبخاصية التركيب من ناحية أخرى ، فالكلام منه « مستقيم حسن ، ومحال ، ومستقيم كذب ، ومستقيم قبيح ، وما هو محال كذب .» [1]

فالنظام النَّحْوي للعربية الفصحى يقوم على عدة أسس :

١- طائفة من المعاني النَّحْوية العامة التي يُطلق عليها معاني الجمل .

٢- مجموعة من المعاني النحْوية الخاصة ، أو معاني الأبواب المفرَدة ،

---

(١) سيبويه : الكتاب ، ج ١ ، ص ٢٥ .

كالفاعلية والمفعولية والإضافة ، إلخ .

٣- مجموعة من العلاقات التي تربط بين المعاني الخاصة ، حتى تكون صالحة عند تركيبها لبيان المراد منها ، كعلاقة الإسناد والتخصيص ، والنسبة ، والتبعية ، وكلها قرائن معنوية على معاني الأبواب الخاصة كالفاعلية والمفعولية [1].

والهدف الأساسي من النظر في النص هو محاولة فهمه ، و وسيلة ذلك هي النظر في العلامات المنطوقة أو المكتوبة ؛ لتكون وسيلة إلى تحديد المبنى ، ثم التوصل بذلك إلى إدراك الدلالة .

ويمكن حصرُ قرائن الدلالة الجزئية في شكل تجريدي من خلال مباحث النحاة على الوجه التالي :

١- الإسناد : وهو النسبة الحادثة بين طرفين ، هما المسند والمسند إليه .

٢- التخصيص : وهو تخصيص الحدث في الفعل بمن وقع عليه (المفعول به) ، أو زمانه ومكانه (المفعول فيه) ، أو تأكيده أو بيان نوعه أو عدده (المفعول المطلق) ، أو بيان سببه (المفعول لأجله) ، أو بيان الهيئة (الحال) ، أو إخراج أحد العناصر (الاستثناء) .

٣- النسبة : وهي نسبة المعنى إلى الاسم بواسطة الجر أو الإضافة ، وهي قيدٌ عام على علاقة الإسناد فيحولها إلى نسبة ، أي نسبة معنى الحروف إلى المجرور بها ، وكذلك الأمر بالنسبة للإضافة .

٤- التبعية : وهي قَرينة معنوية عامَّة تحتها أربع قرائن فرعية هي : النعت،

---

(١) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها . القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ . ص ١٧٨ .

والعطف ، والتوكيد ، والبدل .

٥- المخالَفة : أي مخالفة إعراب اللاحق للسابق ، كما في نحو : (لا تأكل السمك وتشرب اللبن) .

٦- الإعراب : وهو ما يطرأ من تغيُّر في الحركة أو الحرف بالنسبة للأسماء أو الأفعال المضارعة .

٧- الرتبة : وهي ترتبط بالبعد المكاني للكلمة في الجملة وعلاقتها بما يسبقها أو يلحقها .

٨- الصيغة : وهي شكل الكلمة ، وتحديدها النوعي : (اسم - فعل - حرف) .

٩- المطابقة : وهي المناسَبَة بين الضمائم بواسطة الضمائر ، إفراداً وتثنية وجمعًا ، تذكيراً وتأنيثًا ، حضوراً وغيبة ، وكذلك التحديد بواسطة التعريف والتنكير .

١٠- الربط : وهو إيجاد واسطة للربط بين الضمائر ، كأدوات الاستفهام والنفي .

١١- التضام : و وسيلته الذكر أو الحذف للجملة أو لبعض أجزائها .

١٢- الأداة : وذلك إذا اعتبرت وسيلة لتحديد معنى الجملة العام ، كالجملة المنفية أو المستفهم عنها ، أو المنادى ، أو الرجاء والتمني .

١٣- التنغيم : وهو وسيلة سمعية ، حيث يكون لإيقاع الجملة أثرٌ في معناها [1].

---

(١) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، ص ١٩٩ وما بعدها ، ومجلة الحصاد في اللغة والأدب ، العدد الأول ، يوليه ، ١٩٨١ ، ص ١٤٥ وما بعدها .

المستوى الثاني : وهو يتجاوز هذه المسائل التقعيدية إلى أمور جمالية ، تتمثل في العلاقات المتنوّعة بين الكلمات ، ثم بين الجمل . فالعربية لها سماتها المميزة ، في مجال العَلاقات التركيبية ، التي أخذت اهتمامًا خاصا من بعض النحاة ، حيث أدركوا أن الخبرة بتراكيب اللغة هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبِّر عنها ، أو بمعنى آخر أدرك النحاة أن هناك ارتباطًا بين ما يسمى بالتراكيب ، وما يسمى بالمعاني أو الأفكار . فالبحث النحوي إنما نشأ في ظلال البحث عن الصواب والخطأ في الأداء ، ثم نمت هذه المباحث في محاولة لإعطاء دراسة بنية التركيب وما ينتج عنها من دلالة أهمية خاصة ، بعد أن مرت اللغة بأطوار استوعبت فيها بعضَ الثقافات الوافدة ، وخاصة في مجال المنطق وعلم الكلام ، وعلى أساسها قام النحاة في وجه المناطقة مؤكدين أن صناعتهم هي البحث عن المعنى بالدرجة الأولى ، وليس الأمر مجرد اشتغال بتغيُّر أواخر الكلمات .

وتأكد بهذا وجود النظام الفكري للغة بالنسبة للإفراد أو التركيب ، وكل تغيُّر يحدث لهذا التركيب ، إنما يرجع إلى الدلالة ومتطلباتها ، وبمعنى آخر ، فإن الدلالة هي التي تتطلب هذا التغيُّر . فالنحو أصبح سرَّ صناعة العربية ، وهو رابط الصيغ الذهنية ، وهو الذي يساعد اللغة على الوصول إلى تحقيق العملية الإبداعية الكاملة ، أي أنه أصبح – في كثير من مباحثه – منصبا على تحليل العلاقات القائمة بين الألفاظ ، ورصد خواص الوحدات الكلية بما فيها من علاقات تجاورِيَّة يبدعها النحو ، أو لنقل هي التي تبدع النحو الخاصَّ بها .

وبهذا أصبح « الإعراب هو الفارق بين المعاني المتكافئة في اللفظ ، وبه

يعرف الخبر الذي هو أصل الكلام ، ولولاه ما ميِّز فاعل عن مفعول ، ولا مضاف من منعوت ، ولا تعجب من استفهام ، ولا صدر من مصدر ، ولا نعت من توكيد .» [١]

لكن المزيَّة لا يمكن أن تتحقَّق على المستوى الدلالي بمجرد رصد الحركة الإعرابية فحسب ؛ و« ذلك أن العلم بالإعراب مشتركٌ بين العرب كلهم ، وليس مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية ، وإنما الذي تقع الحاجة إليه هو العلم بما يوجب الفاعلية للشيء ، إذا كان إيجابها عن طريق المجاز – مثلا – كقوله تعالى : ﴿ فَما رَبِحَتْ تِجارَتُهُم ﴾ ، وقول الفرزدق :

سَقَتْها خُروقٌ في المسامعِ

وأشباه ذلك مما يجعل الشيء فيه فاعلا على تأويل يدق ، ومن طريق تلطف ، وليس هذا علمًا بالإعراب ، ولكن بالوصف الموجب للإعراب .» [٢]

إن الجهد النَّحْوي على المستوى التقعيدي والمستوى التركيبي كان متاحًا بشكل أو بآخر أمام عبد القاهر الجرجاني ، فحاول في كتابيه (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة) أن يكون منطلقه المستوى الثاني ، أي مستوى الأداء الجمالي في العبارة ، وليس مجرد رصد الصواب والخطأ « فإن قلت : أ فليس هو كلامًا قد اطرد على الصواب ، وسلم من العيب ؟ أ فما يكون في كثرة الصواب فضيلة ؟ قيل : أما والصواب كما ترى فلا ؛ لأنا لسنا في ذكر تقويم اللسان ، والتحرزٌ عن اللحن وزيغ الإعراب ، فنعتد بمثل هذا

---

(١) ابن فارس : الصاحبي ، ص ٧٦ .

(٢) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٦٢ ، ٣٦٣ .

الصـواب ، وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة ، ودقـائق يوصل إليـها بثاقب الفهم .» [١]

لقد وجد عبد القاهر الإمكانات النحوية قائمة في تركيب الجملة وبنيتها الداخلية ، فقـاده ذلك إلى فكرة النظم ، وهي فكرة قوية الصلة بالإمكانات النحـوية ، من حيث كانـت هذه الإمكانات ذات فعـالية خطيرة فـي أنساق اللغة وأسـاليبها ، حتى يمكن القول إنها العنصـر الأساسي في تشكيل الأداء شعراً ونثراً ، كما أنها المدخل الحقيقي لإدراك الإعجاز القرآني .

وهذه الإمكانات ليست وقفًا على تغيُّر أواخـر الكلمات – كـما قلنا – وإنما على السبب الموجِب لـذلك ، وبهذا يتاح إدراك الخـواص الأسلوبية في التركيب ، كما يتاح إدراك الدلالة التي أفرزها .

لقد أدرك الجرجاني أنه من خلال النحو يمكنه أن يدرك نظام اللغة ، وهو نظام يخـتلف في صيـاغـته من جنس إلى آخـر ، فالشعر – مـثلا – له نظامـه النحوي الذي تكاد تكون إمكاناته نسقًا مـغلقًا على ذاته ، بحيث لا يتداخل مع غيره من أنساق القول ، فعندما يقول البحتري :

إذا بَعدَتْ أَبْلَتْ وَإنْ قَربَتْ شفتْ فَهجْرانُها يُبْلي وَلَقْيانُها يَشفْي

نجد أن المعنى : « إذا بعدت عني أبلتني ، وإن قربت مني شفتني ، إلا أنك تجد الشعر يأبى ذلك ويوجب اطراحه .» [٢] ؛ ذلك أن البحتري أراد أن يعطي البِلَى خصـيصـة مميزة بحيث يـجعله كالطبيعـة التي تلازم البعـاد ، وكذلك الأمر بالنسبة للشفاء مع القـرب ، حتى كأنه قـال : أ تدري ما بعـادها ؟ هو

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٣٠ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٨٣ .

الداء المضني ، وما قربها ؟ هو الشفاء والبرء من كل داء . ولا سبيل إلى هذه الدلالة إلا عن طريق خاصة نحوية هي (الحذف) ، والحذف هنا « حذف المفعول »[(١)] ، وقد أعطى عطاءً فنيا في هذا الأداء الشعري لا يمكن أن يتحقق في مستوى آخر من الأداء . وقد يكون (للذكر) عطاء في الشعر يختص به ويصبح من طريقته ، لا يتوفر له إذا استخدم في جنس آخر ، فعندما يقول الشاعر :

وَلَوْ شِئْتُ أَنْ أَبْكي دَمًا لَبَكَيْتُهُ   عَلَيْهِ وَلَكِنْ ساحَةُ الصَّبْرِ أَوْسَعُ

كان القياس أن يقول : (لو شئت بكيت دمًا) ومثل هذا الأداء النثري لا يتحقق فيه ما تحقّق من قول الشاعر ، حيث كان بدعًا عجيبًا أن يشاء الإنسان أن يبكيَ دمًا . فلما كان كذلك ، كان الأولى أن يصرح بقوله (لبكيته) ليقرره في نفس متلقّيه ويؤنسه به ، فالطريقة الأولى هي التي توجب الحسن في الأداء الشعري وتخصّه به[(٢)] .

فالحذف والذكر ، والتعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير ، كلها إمكانات يستعين بها الشاعر في إطار يختصّ بالشعر ، ويكاد ينغلق عليه ، وهي إذا استعملت في ألوان أخرى من الأداء الفني ، تتميز بعطاء آخر له تميّزه وتفرّده .

ولم يقف الأمر بالرجل عند هذا الحد ، بل يكاد يقرّر أن لكل شاعر خصوصية نحوية لها إمكاناتها التي تميّزها ، وتجعل لشعره طبيعة دلالية خاصة تميزه من غيره من الشعراء ، حتى ولو كان هناك تشابه في المعاني وتقارب في الأفكار .

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٨٣ .   (٢) المرجع السابق ، ص ١٨٤ .

ولننظر إلى قول أبي تمام :

إذا سَيْفُهُ أضْحى عَلى الهامِ حاكِمًا
غَدا العَفْوُ مِنْهُ وَهوَ في السَّيْفِ حاكِمُ

مع قول المتنبي :

لَهُ مِنْ كَريمِ الطَّبْعِ في الحَرْبِ مُنْتَضٍ
وَمِنْ عادَةِ الإحْسانِ وَالصَّفْحِ غامِدُ

فإننـا نجد للمـعنى في كل واحد من البـيتين صـورة وصِفَة ، غيـر صورته وصفتـه في البيت الآخر . ولـم يرد العلماء حيث قالوا إن المعنى في هذا هو المعني في ذلك – أن الذي تعـقل من هذا لا يخـالف الذي تعـقل من ذلك ، ولكن قالوا ذلك على حـسب ما يقوله العـقلاء في الشيئين يجمعهما جنس واحد ، ثم يفتـرقان بخواص ومزايا « كـالخاتم والخاتم ، والشّنف والشّنف ، والسّوار والسّوار ، وسـائر أصناف الحلي التي يجـمـعهـا جنسٌ واحـد ، ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد في الصّنعة والعمل .» (١)

وما دام الأمر كذلك ، فإن المقارنة بين قول وقول ، وتركيب وتركيب ، إنما تكون بما بـينهـمـا من فـروق في نـظم الكلام على حـسب استـعـمـاله للإمكانـات النحـوية ، ومن هـنا لا يمكن لشاعر أن يأخـذ بيتًا مـن الشعـر أو فصلاً من النثـر فيؤديه بعينه ، وعلى خصـوصيته وصنعته بعـبارة أخرى ، بل إننا سوف نجد أنفسنا أمام صيـاغة جديدة ، لها دلالة جديدة ، « ولا يغرّنك قول الناس : قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأدّاه على وجهه ، فإنه

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤٤٤ ، ٤٤٥ .

تسامحٌ منهم ، والمراد أنه أدى الغرض ، فأما أن يؤدي المعنى بعينه ، وعلى الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول حتى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك ، وحتى يكون حال الصورتين المشتبهتين في عينك كالسوارين والشنفين – ففي غاية الإحالة ، وظنٌّ يفضي بصاحبه إلى جهالة عظيمة .»[1]

ومن هذا المنطلق يرفض عبد القاهر أن تقوم المقارناتُ الدلالية بين العبارات المفردة المنبَتَّة عن سياقها ، دون مراعاة لخصوصية كل عبارة ، وارتباطها بالطبيعة التركيبية فيها ؛ لأن بين كل عبارتين مفارقة مستمرة ترجع إلى خصوصية الأداء النحْوي في كل منهما ، فلا وجه – إذا – لتلك المقارنة التي شغف بها النقاد القدامى بين قوله تعالى : ﴿ ولَكُمْ في القصاص حَياة ﴾ ، وقول الناس : (قتل البعض إحياء للجميع) ؛ فإنه وإن جرت عادة الناس بأن يقولوا في مثل هذا إنهما عبارتان معبرهما واحد ، فليس هذا القول قولا يمكن الأخذ بظاهره أو يقع لعاقل شك أن ليس المفهوم من أحد الكلامين المفهوم من الآخر[2] .

وإدراك الدلالة لا يمكن أن يتحقق من مجرَّد العِلْم بالألفاظ وما ترمز إليه؛ لأنها لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، وإنما يتحقق ذلك من خلال المعاني وما بينها من علاقات ، وهذه العلاقات في حقيقتها ليست إلا معاني النحو ، وإذا أردنا الوصول إلى الدلالة فعلينا أن ننظر إلى التراكيب من حيث كونها علامات جزئية من ناحية ، ثم من حيث علاقاتها الداخلية المرتبطة بالاحتمالات النَّحْويَّة من جهة أخرى .

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٦١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٦١ .

وعلى هذا لم يكن العباس بن الأحنف موفَّقًا في قوله :

سَأَطْلُبُ بعد الدّارِ عَنْكُمْ لتقربوا وتسكب عَيْنايَ الدُّموع لتجمدا

فقد بدأ فدلَّ بسكب الدموع على ما يوجبه الفراق من الحزن والكمد ، فأحسن وأصاب ؛ لأن من شأن البكاء أبدًا أن يكون أمارةً للحزن ودلالة عليه ، لكن النظر إلى العلاقة الداخلية في بِنْيَة البيت يتبين منها أن القياس قد ساق الشاعر إلى النقيض ، فالتمس أن يدلَّ على ما يوجبه دوام التلاقي من السرور بقوله : (لتجمدا) ، وظن أن الجمود يحقق له في إفادة المسرَّة والسلامة من الحزن ما حقَّقه سكبُ الدمع في الدلالة على الكآبة والوقوع في الحزن .

وخطأ الشاعر في إدراك الدلالة المفرَدة جعله يظن أن (الجمود) خُلوُّ العين من البكاء ، وأنه إذا قال : (لتجمدا) فكأنه قال : أحزن اليوم لئلا أحزن غدًا ، وتبكي عيناي جهدهما لئلا تبكيا أبدًا ، فغلط فيما ظن ؛ وذاك أن الجمود هو ألا تبكي العين ، مع أن الحال تستدعي البكاء ، فالعين يراد منها أن تبكي ، ويُشْتَكى منها أن لا تبكي . وذكر جمود العين يتناسب مع الشكوى ، وترك معونة صاحبها على ما به من الهم .

ويمكن ملاحظة دِقَّة الربط بين إطار الدلالة المفردة والدلالة الممتدة في قول الشاعر :

ألا إنَّ عَيْنًا لَمْ تَجُدْ يَوْمَ واسِطٍ عَلَيْكَ بِجاري دَمْعِها لَجمودُ

حيث أتى (بالجمود) تأكيدًا لنفي (الجود) ؛ لأنه محال أن تجود بالبكاء وليس سبب له ؛ لأن طبيعة المعنى في الجود والبخل تقتضي مطلوبًا يبذل أو

يمنع ، ولو كان (الجمود) يصلح لأن يراد به السلامة من البكاء ، ويصح أن يدل به على أن الحال حال مَسَرَّة وحبور ، لجاز أن يدعى للرجال فيقال : لا زالت عَيْنُك جامدة . وعلى ذلك قول أهل اللغة : عين جمود ، لا ماءَ فيها . وسنة جمود ، لا مطرَ فيها . وناقة جماد ، لا لبنَ فيها .

ولو قيل إن الشاعر قصد أن يقول : إني اليوم أتجرَّع غُصَصَ الفراق ، وأحمل نفسي على مُرِّه ، وأحتمل الحزن الذي يفيض الدمع من عيني لكي أتسبب بذلك إلى وصل يدوم ، ومسرَّة تتصل ، حتى لا أعرف بعد ذلك الحزن أصلا ، ولا تعرف عيني البكاء ، وتصير في أن لا ترى باكية أبداً كالجمود التي لا يكون لها دمع – لما استقام الإطار الدلالي للبيت ، بل لوقع في التناقض ، وكأنه يريد من عينه أن تبكي ثم لا تبكي ؛ لأنها خلقت جامدة لا ماء فيها ، وذلك من التهافت والاضطراب الذي لا تنجح الحِيَلُ التعبيرية فيه [(١)].

ولا يمكن إدراك مفهوم الدلالة النَّحْوية عند الجرجاني إلا من خلال نظرته إلى مستوياتها ، فالمعنى يمثِّل المستوى الأول الذي يتصل بالصَّواب والصحَّة ، والدلالة تأتي في المستوى الثاني الذي يقوم على خواص الاستبدال في التركيب ، والكلام على ضربين : ضرب يمكن أن نصل إليه بإدراك المعنى المباشر ، كأن تعبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فتقول : خرج زيد ، وضرب لا تصل منه إلى الغرض بمعنى اللفظ وحده ، ولكن نجد لذلك المعنى دلالة ثانية ، وبعبارة مختصرة – على حد قول عبد القاهر – : المعنى ومعنى المعنى ، ويعني بالمعنى : المفهوم من الظاهر الذي نصل إليه بغير

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٦٧-٢٦٩ .

واسطة ، وبمعنى المعنى : أن نعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي ذلك المعنى إلى معنى آخر ، فالمعاني الأول هي التي تفهم من أنفس الألفاظ ، والمعاني الثواني هي التي يومأ إليها بتلك الألفاظ [١].

وعلى هذا تكون الصياغة الإبداعية محتملة لتعدُّد الدلالة تبعًا لطبيعة العناصر التي أفرزتها وكيفية تركيبها ؛ ذلك أنه إذا جاء التركيب بينًا فيه بأنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل ، وحتى لا يحتاج في العلم لأن ذلك حقه وأنه الصواب إلى فكر وروية ، فلا مزية ، وإنما تكون المزية إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهًا آخر ، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر ، ورأيت الذي جاء عليه حسنًا وقبولا يعدمهما إذا أنت تركته إلى الثاني [٢].

ففي قوله تعالى : ﴿ وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَوةٍ ﴾ جاءت (حياة) نكرة فلم تعرف ، وذلك حقق لطفًا في الدلالة لا يُقادَر قدره ، والسبب في ذلك يعود إلى حركة المعنى وامتدادها في التركيب ؛ ذلك أن الرغبة كانت في الازدياد من الحياة ، لا في الحياة من أصلها ، وهذا أمر لا يحرص عليه إلا الحي ، أما عادم الحياة فلا يصح منه الحرصُ على الحياة ولا على غيرها ، فإذا كان كذلك صار كأنه قيل : ولتجدنهم أحرصَ الناس ولو عاشوا ما عاشوا ، إلى أن يزدادوا إلى حياتهم في ماضي الوقت وراهنه حياة في الذي يستقبل ، والتعريف يصلح حيث تُراد الحياة على الإطلاق كقولنا :

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٨٠ .

كل أحد يحب الحياة ويكره الموت ، وكذلك الحكم في الآية [١].

فالدلالة – إذا – وليدة الصياغة ، دون إغفال لطبيعة السياق وحيويته ، ودون إغفال لطبيعة الموقف الاجتماعي ، ففي قوله تعالى : ﴿ ولكم في القِصاصِ حَيوة ﴾ حسن التنكير نتيجة للمقام الذي أحاط بالصياغة ، أو الذي جاءت الصياغة لتصب فيه قيمها الدلالية ، فالمعنى ليس المقصود به الحياة نفسها ، ولكن العلاقة القائمة بين الناس في إدراكهم أنه إذا قَتَلَ الإنسانُ قُتِل ، ارتدع بذلك ، فجاءته السلامة ، وصارت حياة هذا المهموم بقتله في مستأنف الوقت مستفادة بالقصاص ، وصار كأنه قد حيا في باقي عمره به ، أي بالقصاص .

ولو عزلنا الآية عن السياق الدلالي الأعم لأدى ذلك إلى غير المقصود ، حيث يتأتى تعريف (الحياة) وينتج ناتج دلالي مفاده أن الحياة كانت بالقصاص من أصلها ، وأن يكون القصاص سبباً في كونها في كافة الأوقات ، وذلك خلاف المقصود .

بل إن طبيعة الموقف الاجتماعي والنفسي تؤكد أنه لا يكون ارتداع حتى يكون همّ وإرادة ، فليس بواجب أن لا يكون إنسان في الدنيا إلا وله عدو يهم بقتله ثم يردعه خوفُ القصاص ، وإذا لم يجب ذلك ، فمن لم يهم بقتله فكفى ذلك الهم لخوف القصاص ، فليس هو ممن حي بالقصاص ، وإذا دخل الخصوص فقد وجب التنكير لا التعريف [٢].

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لإدراك الدلالة ، فإنه يحتاج أيضًا إلى

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٨٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٨٢ ، ٣٨٣ .

نوع من الحدس حتى لا يحدث إخلال بالصورة التركيبية ، ومن ثم تضيع الدلالة الأساسية المقصودة للشاعر أحيانًا ، أو تفسد أحيانًا أخرى . ففي بيت أبي تمام :

لُعابُ الأَفاعي القاتِلاتِ لُعابُهُ وَأَرْيُ الجَنَى اشْتارَتْهُ أَيْدٍ عَواسِلُ

لو قدرنا (لعاب الأفاعي) مبتدأ ، و (لعابه) خبراً كما يوهمه الظاهر — فسدت الدلالة ، وبطلت الصورة التي قصدها أبو تمام ؛ ذلك أن الغرض تصوير المداد بأري الجنى ، على معنى أنه إذا كتب في العطايا والصلات ، أوصل به إلى النفوس ما تحلو مذاقته عندها ، وهذا المعنى إنما يكون إذا كان (لعابه) مبتدأ و (لعاب الأفاعي) خبراً ، فالتقدير الأول يبطل ذلك ويخرج بالكلام إلى ما لا يجوز أن يكون مراداً في مثل غرض الشاعر [1] .

ويتأتى من مجرد تغيُّر الحركة الإعرابية تحوُّل دلالي لا يتلاءم مع السياق أو مع المقاصد الواعية للمبدع ، فقول أبي النجم :

قَدْ أَصْبَحَتْ أُمُّ الخِيارِ تَدَّعي عَلَيَّ ذَنْبًا كُلُّهُ لَمْ أَصْنَعِ

حمله الجميع على أنه ارتكب ضرورة برفع (كل) ؛ لأن نصبها لا يكسر وزنًا ، ولا يعطِّل معنى ، فليس هناك مبرِّرٌ لهذه الضرورة ، في حين يرى عبد القاهر أن الشاعر قد عمد إلى ذلك لهدف دلالي يسعى إليه ؛ ذلك أن (النصب) يمنع الشاعر من تحقيق مراده ، فهو يريد أنها تدعي عليه ذنبًا لم يصنع منه شيئًا ألبتة، لا قليلا ولا كثيراً ، ولا بعضًا ولا كلا . أما تخليص الفعل المنفي (لم أصنع) لنصب (كل) فإنه يقتضي أن يكون قد أتى من

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٤٦ .

الذنب الذي ادعته بعضه [١] .

والملاحظ في عملية الرصـد للإمكانات النحوية ودورها في خَلْق الدلالة أن هناك تبادلا بين النحو بمعناه التقعيدي ، والنحو بمعناه الجمالي ، بل العلاقة بينهما أخذت شكلا جـدليا بـهدف إيجـاد رابطة بين المعنى العـقلي ، أو مـا يدور في الباطن تشكيلا للدلالة ، والصياغة الملفوظة التي تجسِّد هذا التشكيل الباطني ، وقـد وجد الجـرجاني هذه الرابطة في العلاقـة القائمـة بين الألفاظ ذاتها . وعلى هذا أصبح التعبير الأدبيُّ ذا مكوِّنات شبيهة بالعلامات ينشأ من تعليق بعضها ببعض نظامًا ، أو نظمًا ، واكتشاف هذا النظام يقتضي الكشف عن هذه العـلاقـات أولا ، ثم ربطهـا برمـوزها اللفظيـة ثانيًا ، وهذا يتـيح لنا تجميع خيط نظري لنظرية متكاملة في فهم النص الأدبي من خلال صياغته ، بالرجوع إلى الحركة العقلية للمعنى ثم العـودة إلى طريقة التنفيذ أو التجسيد اللفظي له .

الدلالة البيانية

لقد كان للبيانيين مسارات متعدِّدة في إدراك المعنى الناتج من الصياغة تبعًا لتعدُّد المناهج التي انطلـقوا منها ، وإن كان الغالب أن اعتـمادهم تركَّز حول مقولتين : « المعاني » و « البيان » .

وإفراز الدلالة في « المعـاني » يقتضي تتبُّع خـواص تراكيب الكلام ، من حـيث إفادتهـا ؛ تجنبًا للخطأ في مطـابقة الكلام لمقـتـضى الحال . وتراكـيب الكلام هنا يقصد بها ما تمَّ عن وعي وقصد ، لا ما يأتي منها وما يتفق ، كما

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٧٤ .

يقصد بخواص التراكيب ، الدلالة التي تنتج ، وتصل إلى المتلقي عند سماعه للتركيب .

ومقتضى الحال تارة يحتاج إلى صياغة تستمد قوامها من الدلالات الوضعية ، أو بمعنى آخر يقتضي صياغة تقدم المعنى الأصلي المفاد من المواضعة ، وتارة يحتاج إلى ما يخرج عن أصل المعنى .

والاحتراز عن الخطأ إنما يتأتى وجوده فيما زاد على أصل المعنى ، فحركة الدلالة البيانية إنما تتمثل في هذا المستوى ؛ لأنِ الخواص لا تتحقق إلا بتحقُّق التركيب ، والخطأ المحتمل لا يتمثل إلا فيما خرج عن أصل المواضَعَة [1].

وإذا تحقق قَدْرٌ مناسب من المطابقة بين التركيب ومقتضاه ، أصبح المجال متاحًا لحركة دلالية أخرى لا تجري وراء المطابقة ، وإنما تتبع المعنى الواحد من خلال صياغاته المتعددة ، مع ملاحظة أن وحدانية المعنى ليست كاملة في صورتها العقلية ، بل هناك نوع من التغيُّر يطرأ عليها تبعًا لتعدد الصياغة، فينتابها بعضُ الغموض ، أو تزداد وضوحًا ، كما ينتابها نوعٌ من النقصان ، أو تصل إلى الكمال . وهذه دلالة (البيان) وتجتمع الدلالتان حول تجنُّب الخطأ من مطابقة الكلام لمقتضى الحال في الأولى ، وتجنب الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه في الثانية [2].

وترتبط طبيعة الدلالة البيانية بالملازمات بين المعاني ؛ ذلك أن اللفظة متى كانت موضوعة لمفهوم مساوٍ لها تمامًا دون زيادة أو نقصان – سميت دلالتها دلالة المطابقة ، ودلالة وضعية ، نحو دلالة الإنسان والفرس والأسد

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٧٠ .

على هذه الحقائق المخصوصة ، فإنها مرشدة بالوضع عند إطلاقها على معانيها المعقولة .

ويلاحظ في هذه الدلالة أنها مرتبطة بالمعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية . ويستدل العلوي على ذلك بأننا إذا رأينا شبحاً من بعيد وظنناه حجراً ، أطلقنا عليه ذلك الاسم ، فإذا دنونا منه وظنناه شجرة ، سميناه بذلك ، فإذا ازداد التحقق بكونه طائراً ، سميناه به ، فإذا حصل التحقق بكونه رجلا سميناه به ، فاختلاف الألقاب كان باعتبار ما يفهم من الصورة الذهنية [1] .

أما إذا كان مفهوم اللفظة الأصلي له تعلُّق بمفهوم آخر يمكن أن يدل عليه بوساطة ذلك التعلق بحكم العقل ، سميت الدلالة دلالة تضمن ، وذلك نحو دلالة الفرس والإنسان والأسد على معانيها التي تضمنتها كالجسمية والحيوانية والإنسانية . فكل هذه المعاني مدلول عليها عند الإطلاق ؛ لأن الألفاظ متضمنة لها ، من حيث إن هذه الحقائق لا تعقل من دون هذه الصفات .

وإذا جاء المفهوم خارجاً عن اللفظ مجاوزاً له ، كانت دلالة الالتزام ، وهي عقلية أيضاً ، وذلك نحو دلالة لفظ الإنسان والفرس على كونها متحركة ، وعلى كونها شاغلة للجهة ، وغير ذلك من الأمور اللازمة .

والمعتبر – عند العلوي – في دلالة اللزوم ، إنما هو اللزوم الذهني دون الخارجي ؛ لأن العرض والجوهر بينهما ملازمة خارجية ، ولا يستعمل اللفظ

---

(١) العلوي : الطراز ، ج ١ ، ص ٣٦ .

الدال على أحدهما دالا على الآخر ، والضدان متنافيان [١].

وبما أن الدلالة على المعنى تارة تكون وضعية ، وتارة تكون عقلية معنوية وأن المعنوية ليست دلالة نفس الصيغة على معناها ، بل دلالة معناها على معنى آخر - فإن الكناية والمجاز والاستعارة إنما تختص بالقسم الثاني فحسب .

فعندما نقول : فلان كثير الرّماد ، لم يكن ذلك دالا على المضيافية دلالة وضعية ، بل دلالة معنوية ، حيث إن كثرة الرماد المشعرة بإحراق الحطب الكثير تحت القدور لها إشعار بالضيافة ، وهذه هي الكناية ، وإذا قلنا : رأيت أسدًا ، كان الغرض جعل الرجل مساويًا للأسد في بطشه وقوّته ، والسامع لا يعقل ذلك من لفظ الأسد ، بل من معناه ، وهذه هي الاستعارة . وإذا قلنا لمن يتردد في أمره إنه يقدّم رِجْلاً ويؤخّر أخرى ، لم يفد ذلك إلا لأنه إذا عرف أنه لما لم يكن المقصود ما ينبئ عنه الظاهر قد أريد به أنه في تردده كالذي قام في أمر ، فتارة يريد الذهاب ، فيقدّم رِجلا تارة ، ولا يريد ، فيؤخّر أخرى ، وهذا هو التمثيل [٢] .

وإثارة قضية الدلالة في مباحث البيان اقتضت التطرّق إلى التشبيه ؛ لأنه ما دامت الصورُ البيانية لا ترتبط بجميع الدلالات - غالبًا - بل تقتصر على الدلالة العقلية - كما يقول السكاكي - فكيف يعدّ التشبيه فيها وهو لا يكون إلا بالدلالات الوضعية ؟ ويجيب عن ذلك ابن الأثير بأن المجاز ما هو إلا نوع من التوسّع في اللغة ، وهذا التوسّع يتحقق في التشبيه ، وإن كان

---

(١) العلوي : الطراز ، ج ١ ، ص ٣٩ .

(٢) الرازي : نهاية الإيجاز ، ص ١٨ .

ذلك يأتي ضِمنًا وليس بالأصالة ، ومن هنا يمكن إدخاله ضمن أنواع المجاز [١] .

وطبيعة الدلالة في التشبيه تقتضي التعدُّد ، بمعنى وجود طرفين يعقد بينهما مشابهة على نحو ما ، ولكي تتحقق هذه الدلالة فلا بد من وجود علاقة جدلية بينهما ، أي أن تكون هناك موافقة ومخالَفة ، تجعل بينهما نوع ارتباط ، فإذا لم يتحقق ذلك بارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه ، زال التعدد ، ولم تبرز دلالة التشابه في الكلام ؛ ذلك أن تشبيه الشيء – كما يقول السكاكي [٢] – لا يكون إلا وصفًا له عن طريق مشاركته للمشبَّه به في أمر . ومنطق الدلالة يقتضي ألا يوصف الشيء بنفسه . وبالمثل أيضًا لو ارتفع التوافق بين الطرفين كليًّة ، فإن دلالة المشابهة تمتنع أيضًا ، فمن المحتَّم وجود علاقات سَلْبٍ وإيجاب في آن واحد ، تتحرك من أحد الطرفين للآخر ، حتى يصير الأمر إلى وصف يكون دالا على النقيض : الاجتماع والافتراق. وإذن فلا مجال للقول بأن عنصر الانفصال والمفارقة هو أساس قيام الصورة التشبيهية ؛ لأن ذلك يقتضي التمايز المطلق بين الطرفين ، وهو ما يصعب فهمُه من كلام القدماء .

وليس أدل على ذلك من أنهم رأوا إمكانية تبادل طرفي التشبيه لمكانيهما في الصياغة والمعنى ، حتى يستحيل الأصلُ فَرْعًا ، والفرع أصلا ، وذلك قائم على الكثرة لا القِلَّة ، فترى « أنهم يشبهون الشيء بالشيء في حال ، ثم يعطفون على الثاني فيشبِّهونه بالأول ، فترى الشيء مشبَّهًا مرة ، ومشبَّهًا به أخرى .» [٣]

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر، ج ٢ ، ص ٧١ .   (٢) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٤٢ .

(٣) الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٧٧ .

فهم يشبِّهون النجوم بالمصابيح ، ثم المصابيح بالنجوم ، والخدّ بالورد ، والورد بالخد ، والعيون بالنرجس ، والنرجس بالعيون ، والسيوف بالبروق ، والبروق بالسيوف ، والدروع بالغدير ، كقول الشاعر :

وسابغة مِنْ جِيادِ الـدُّرو ع تَسْمَعُ لِلسَّيْفِ فيها صَليلا

كمتن الغدير زهته الدبور يجر المدجج مِنْها فضـولا

والغدير بالدروع ، كقول البحتري يصف البركة :

إذا زهتْها الصَّبا أبْدَتْ لَها حبكًا مِثْلَ الجواشن مَصْقولاً حَواشيها [1]

وتبادل أطراف التشبيه لأماكنها عملية فنية قائمة على الوعي والقصد ، حيث يقصد الشاعر – أحيانًا – الإيهام بأن الشيء القاصر عن نظيره في الصفة زائد عليه في استحقاقها ، وهذا ما فعله محمد بن وهب في قوله :

وَبَدا الصَّباحُ كَأَنَّ غُرَّتَهُ وَجْهُ الخَليفَةِ حينَ يُمتَدَحُ

« فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح ، فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعًا ، وَ وَجْهَ الخليفة أصلاً . » [2]

ويرى ابن الأثير أن الهدف الدلاليّ وراء مثل هذه الصورة هو إحداث لون من المبالغة لا يمكن تحقُّقها والأطراف في أماكنها الأصلية ، بل إنه جعل من هذا الأداء خاصية تعبيرية أطلق عليها اسم (الطَّرْد والعكْس) ، وهو أن يجعل المشبَّه به مُشبَّهًا ، والمشبَّه مشبهاً به ، كما جاء في قول البحتري :

---

(١) الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٨٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٩٤ ، ١٩٥ .

فِي طَلْعَةِ البَدْرِ شَيْءٌ مِنْ مَحاسِنِها وَلِلْقَضيبِ نَصيبٌ مِنْ تَثَنّيها [١]

وهذه العلاقة الجدلية بين طرفي التشبيه هي ما أطلق عليها القدماء (الصفة الجامعة) ، وتحقُّق الدلالة لا يمكن أن يتم إلا بإدراكها على مستوياتها المختلفة ، التي حصروها في ستة مستويات [٢] هي :

الأول : مستوى المحسوسات ، والمدرك فيها يعتمد على الاشتراك في الصفة المبصرة كقول الشاعر :

وَكَأَنَّ أَجْرامَ السَّماءِ لَوامِعًا دُرَرٌ نُثِرْنَ عَلى بِساطٍ أَزْرَق

فالطرفان بينهما عَلاقة مُدْرَكة تتمثل في تداخل الألوان مع صفائها ، كما تتمثل في حركة الانتشار المدهشة ، وكلها أمور يعتمد الإنسان على صفة الإبصار في بلوغها . وقد يعتمد المدرك على الاشتراك في الكيفية المسموعة ، كقول الشاعر :

كأنَّ أصواتَ من إيغالهن بنا أواخر المَيْس أنقاض الفراريج

أي كأن أصوات أواخر الميس أصوات الفراريج من إيغالهن بنا . أو على الاشتراك في الكيفية المذوقة ، كقول الشاعر :

كَأَنَّ الْمُدامَ وَصَوْبَ الغَمامِ وَريحَ الخزامى وَذَوْبَ العَسَل
يعل بِهِ بـرد أنيابهـا إذا النَّجْمُ وَسْطَ السَّماءِ اعْتَدَل

أو في الكيفية المشمومة ، كتشبيه الأخلاق الكريمة بالعطر ، أو في الكيفية الملموسة ، كقول الشاعر :

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ١٥٨ ، ١٥٩ .

(٢) العلوي : الطراز ، ج ١ ، ص ٢٦٧ – ٢٧٣ ، والرازي : نهاية الإيجاز ، ص ٦٢ – ٦٤ .

لَها بشر مثل الحَريرِ ومنطق رخيم الحواشي لا هراء ولَا نزر

الثاني : المستوى التابع للمحسوسات ، وهو يقوم على تبادل الاشتراك في الأشكال والمقادير والحركات . والأشكال قد تعطي صورة الامتداد والاستقامة ، كما في تشبيه حسن القامة بالرِّماح ، أو الاستدارة كتشبيه الأمر المعضِل بالحَلْقة .

أما المقادير فتتصل بناحية الحجم ، أو بمعنى آخر بالناحية الكَمِّيَّة ، كتشبيه مَنْ يتحمَّل المسئوليات بالجبل .

وأما الحركات ، فكتشبيه الذاهب على الاستقامة بنفوذ السهم .

الثالث : مستوى الأوصاف العقلية ، وذلك نحو تشبيه المرض الشديد بالموت ، والفقر بالكفر ، ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللهِ فَكَأَنَّما خَرَّ مِنَ السَّماءِ فتخطفه الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ في مكانٍ سَحِيق ﴾ فقد مثل « حال من تلبَّس بالشِّرْك ، واعتقده ، وشرح به صدره بمنزلة من سقط من السماء فقطَّعته الطير ، أو أبعدته الريحُ في أبعد ما يكون وأقصاه ، شبه الشرك في بعده وتلاشيه ، وبطلانه ، وزواله ، بهذه الأمور التي هي النهاية في البُعد والبطلان . » (١)

الرابع : مستوى الأوصاف الوجدانية ، وذلك نحو تشبيه العلم بالحياة ، والجهل بالموت ، وهي أمور يتأتى وجودُها من جهة النفس .

الخامس : مستوى الأمور الخيالية ، وهي تعتمد على الحالة الإدراكية للمتكلِّم من حيث يقع في تخيُّله ما يظنه شيئاً معيناً فيجري عليه التشبيه من

---

(١) العلوي : الطراز ، ج ١ ، ص ٢٧١ ، ٢٧٢ .

خلال هذا التخيل ، وهذا كمن يتخيل شبحاً من بعيد فيظنه إنسانًا ، فإذا ارتبط هذا التخيُّل بالضآلة شبهه بالقلم مثلا ، أو بالجسامة ، شبهه بالجمل . فالتشبيه هنا يجري على قدر الإدراك المتخيل .

السادس : مستوى الأمور الوهمية ، وطبيعة هذا المستوى ترتبط بسابقه، غير أن الأمور الوهمية إنما تكون في المحسوس مما يكون حاصلا في التوهُّم وداخلا فيه ، في حين أن الأمور الخيالية أكثر ما تكون في المحسوس فحسب.

والدلالة الناتجة من الصورة التشبيهية ترتبط – غالبًا – بالمدرك العقلي ، حيث يكون هناك حاجة إلى التعرُّض لحكم مجهول ببيان إمكانية وجوده ، كقول المتنبي :

فَإِنْ تَفُقِ الأَنامَ وَأَنْتَ مِنْهُمْ   فَإِنَّ المِسْكَ بَعْضُ دَمِ الغَزالِ

فقد قصد إلى أن الممدوح قد فاق غيره ، حتى صار جنسًا برأسه ، وهذا في الظاهر كالممتنع ، فلما كان كذلك جاء بقوله : (فإن المسك بعض دم الغزال) محتجا به على صحة دعواه ، وعلى إمكانية ما قاله .

أو أن يكون التعرُّض لبيان مقدار هذا الوجود ، وهذا كمن يحاول نفي الفائدة عن فعل بعض الناس ، وأنه لا طائل وراءه ، فيقول : فلان كالقابض على الماء ، ويخطّ في الهواء . فقد سيق الكلام لمعرفة المقدار لا غير [1].

ولأن المدرَك العقليّ متأخِّرٌ عن المدرك الحسي في الزمان كان من المألوف في دلالة التشبيه نقلها من مستوى المعقول إلى المستوى المحسوس ، فذكر

---

(١) العلوي : الطراز ، ج ١ ، ص ٣٤٨ ، ٣٤٩ .

المعنى العقلي ثم تعقيبه بالتمثيل الحسي يؤدي بالضرورة إلى نقل « النفس من المعنى الغريب إلى القريب .» [1]

وإذا كانت دلالةُ الصورة التشبيهية تعتمد على وجود طرفين بينهما علاقة جدلية ، فإن دلالة الصورة الاستعارية تقتضي عمليتين فنيتين تؤديان إلى بروز هذه الدلالة ، إحداهما : إسقاط أحد الطرفين ، والأخرى : تضمين المذكور دلالة المحذوف [2] .

ويزامن هاتين العمليتين حركةٌ ذهنية عند المبدِع تتمثل في (النقل) ، والمقصود هنا نقل المعنى لا مجرَّد اللفظ ، وعلى ذلك لا تدخل الأعلام المنقولة نِطاقَ الاستعارة ، كأن نسمي إنسانًا بـ (يزيد) أو (يشكر) .

وهذا النقل يحقّق غاية دلالية هي (المبالغة) ، وهي مبالغة قائمة على (الادعاء) ؛ ذلك أن المجالَ اللُّغوي قد يقتضي جعلَ شجاعة الرجل غير ناقصة عن شجاعة الأسد ، فنقول : (هو أسد) فإذا أردنا المبالغة نقلّنا عن المشبّه اسم جنسه ، فنقول : ليس هو بإنسان وإنما هو أسد ، (فالادعاء) مُكَمِّل لعملية (النقل) لأنه محال أن يقال : هو ليس بإنسان ، ولكنه شبيه بالأسد ، أو يقال : هو شبيه بأسد في صورة إنسان .

وقد تسقط عملية (النقل) إذا حل محلَّها في الذهن نوعٌ من (التخيل) يؤدي إلى شدّة تداخل الطرفين ، ففي قول لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

---

(١) الرازي : نهاية الإيجاز ، ص ٧٥ .

(٢) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٥٦ .

لا نجد نقلا ؛ لأنه ليس المعنى أنه شبه شيئاً باليد ، حتى نقول إن لفظ اليد نقل إليه ، بل استعار له اليد على معنى ادعاء ثبوت اليد للشمال [١].

وطبيعة إدخال أحد الطرفين في الآخر ليست مطلقة ، وإنما يرى قدامة أن ذلك محكوم بالعلاقة الجَدَلية التي رأيناها بين طرفي التشبيه ، فيجوز مُداخَلَة بعض الكلام في ما يشبهه من بعض ، أو فيما كان من جنسه ، ويبقى النكير في أن يدخل بعضه في ما ليس من جنسه ، وما هو غير لائق به ، وهذا هو فاحش الاستعارة ، كما في قول أوس بن حجر :

وذات هدم عار نَواشرُها تصمت بِالماءِ تَوْلَبًا جدعا

فسمّى الصبي : تولبا ، وهو ولد الحمار [٢].

ويُحَدِّدُ عبد القاهر كيفية بروز الدلالة عن طريق العلاقة بين طرفي الاستعارة في ثلاثة إطارات :

الأول : أن يرى معنى الكلمة المستعارة موجوداً في المستعارة له من حيث عموم جنسه على الحقيقة . وفي هذا الإطار نجد أن (عموم الجنس) له مراتب في الفضيلة والنقص ، والقوة والضعف ، فنحن نستعير لفظ الأفضل لما هو دونه كاستعارة الطيران لغير ذي الجناح ، لإفادة دلالة السرعة ، وانقضاض الكوكب للفرس إذا أسرع في حركته من علو ، والسباحة له إذا عدا عَدْواً شبيهاً بحالة السابح في الماء ، ومعلوم أن الطيران والانقضاض والسباحة والعدو كلها من جنس واحد من حيث الحركة على الإطلاق [٣].

---

(١) الرازي : نهاية الإيجاز ، ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٢) قدامة : نقد الشعر ، ص ١٧٧ .

(٣) الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٤١ .

الثاني : تكون فيه علاقةُ المشابهة مأخوذة من صفة موجودة في كل من المستعار له والمستعار منه على الحقيقة ، في مثل قولنا : « رأيت شمساً » والمقصود : رأيت إنسانًا يتهلل وجهه كالشمس ، و « رأيت أسداً » والوصف الجامع هو الشجاعة ، وهي على حقيقتها موجودة في الإنسان[1].

والفارق بين هذا وسابقه ، أن الاشتراك في الثاني موجود في جنسين مختلفين ، مثل أن جنس الإنسان غير جنس الأسد ، أما في الأول فالطيران وجري الفرس كلاهما مرور وقطع للمسافة ، وإنما يقع الاختلاف بالسرعة فحسب .

الثالث : أن يكون الشبه مأخوذًا من الصورة العقلية ، كاستعارة النور للبيان ، ومنه قوله تعالى : ﴿ وَاتَّبَعوا النّورَ الَّذي أُنْزِلَ مَعَهُ ﴾ ، فليس هناك شك في أنه ليس بين النور والحجة ما بين طيران الطائر وجري الفرس من الاشتراك في عموم الجنس [2].

وطبيعة الحركة الدلالية في الصورة الاستعارية تأخذ خمسة محاور يمكن رصدها تجريديا على النحو التالي :

١- محسوس	+	محسوس	=	الناتج	حسي
٢- محسوس	+	محسوس	=	الناتج	عقلي
٣- معقول	+	معقول	=	الناتج	عقلي
٤- محسوس	+	معقول	=	الناتج	عقلي
٥- معقول	+	محسوس	=	الناتج	عقلي

(١) الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٤٦ . (٢) المرجع السابق ، ص ٤٩ .

فمن المحور الأول : قوله تعالى : ﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا ﴾ فالمستعار منه هو النار ، والمستعار له هو الشَّيْب ، والناتج هو الانبساط ، فالطرفان حِسّيّان والناتج حِسّي أيضًا .

ومن الثاني : قوله تعالى : ﴿ وآية لَهُمُ اللَّيل نَسْلَخ مِنْهُ النّهار ﴾ فالمستعار له ظهور النهار من ظلمة الليل ، والمستعار منه ظهور المسلوخ من جِلْدته ، فالطرفان حِسّيّان ، والناتج هو ما يعقل من ترتب أحدهما على الآخر .

ومن الثالث : قوله تعالى : ﴿ مَنْ بَعَثَنَا مِنْ مَرْقَدِنا ﴾ فالرقاد مستعار للموت ، وهما أمران معقولان ، والناتج عقلي وهو عدم ظهور الأفعال .

ومن الرابع : قوله تعالى : ﴿ بَلْ نَقْذِفُ بِالحَقِّ عَلى البَاطِلِ فَيَدْمَغُه ﴾ فأصل استعمال القذف والدمغ في الأجسام ، ثم استعير القذف لإيراد الحق على الباطل ، والدمغ لإذهاب الباطل ، فالمستعار منه حسي ، والمستعار له عقلي ، والناتج عقلي أيضًا .

ومن الخامس : قوله تعالى : ﴿ إنّا لَمّا طَغَى الماءُ حَمَلْنا كُمْ في الجارِيَة ﴾ فالمستعار منه التكبُّر ، وهو عقلي ، والمستعار له كثرة الماء ، وهو حسي ، والناتج عقلي ، وهو الاستعلاء المفرِط [1].

وحدود الدلالة الاستعارية – عند الجرجاني – تكاد تتسع لكل مكوِّنات

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٦٤ ، ١٦٥ .

الوجود ، وفيها يتاح للمبدع أن يتعامل مع هذه المكونات تعاملا حرا « فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقًا ، والأعجم فصيحًا ، والأجسام الخُرْس مبينة ، والمعاني الخفية بادية جليًّة ، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها ، ولا رونق لها ما لم تزنها ، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها ، وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون .» [1]

بل إن تعامل المبدع مع مكوِّنات الوجود يجب أن يطرح منه عملية (النقل) ؛ ذلك أن إطلاقنا اسم الأسد على الرجل ، لا يكون إلا من بعد إدخاله في جنس الأسود ادعاء ؛ لأن النقل يقتضي إخراج اللفظ من معناه الأصلي ، ولا يصح أن نخرج اللفظ من معناه ثم نريد هذا المعنى مرة أخرى ؛ لأن هذا محال متناقض [2].

وبهذا تكون دلالةُ الاستعارة قائمة في المعنى لا في اللفظ ، وقولنا : (استعير له اسم الأسد) إشارة إلى أنه استعير معناه ، وأنه جعل إياه ، وكل الصفات التي نتجت من خلال الصورة لا تعقل من اللفظ في ذاته ، ولكن من ادعاء المعنى الذي يتضمنه ، فالاستعارة تأتي دلالتُها عن طريق المعقول

---

(١) الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٣٣ .

(٢) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٩٣ .

دون الملفوظ[١] ، وتشارك الكناية الاستعارة في إفراز الدلالة عن طريق المعقول ، فكلاهما بمثابة عملية إثبات وتقرير ، وليس معنى الكناية أننا زدنا في ذات الدلالة ، بل إن الزيادة تكون في إثبات المعنى ، وليست المزيَّة في قولهم : جَمّ الرَّماد أنه دلَّ على قِرى أكثر ، بل إن المزية كانت في إثبات كثرة القرى .

وكذلك ليست المزية في قولنا : رأيت أسداً على قولنا : رأيت رجلا لا يتميز عن الأسد في شجاعته وجرأته . إننا أفدنا بالأول زيادة في مساواته الأسد ، بل إننا أفدنا تأكيداً ، وتشديداً ، في إثبات هذه المساواة وتقريرها ، « فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته ، بل في إيجابه والحكم به . »[٢]

وطبيعة الإثبات في دلالة الكناية تأتي من منطقية الشكل الصِّياغي لها ؛ ذلك أنها تقوم على إثبات الصفة بإثبات دليلها ، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها ، وذلك آكد في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها ساذجًا غُفْلا[٣] .

ولكن تبدو النظرة البلاغية القديمة قائمة على اعتبار الكناية قيمة تعبيرية مزدَوِجة الدلالة ؛ ذلك « أن اللفظة إذا أطلقت ، وكان الغرض الأصلي غير معناها ، فلا يخلو إما أن يكون معناها مقصوداً أيضًا ليكون دالا على ذلك

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٩٦ ، ٣٩٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١١٠ ، ١١١ .

الغرض الأصلي ، وإما أن لا يكون كذلك ، فالأول هو الكناية ، والثاني هو المجاز .» [١]

فعندما نقول : كثير الرَّماد ، نجعل حقيقة كثرة الرَّماد دليلا على الكَرَم ، فالألفاظ استُعْمِلت في معانيها الأصلية ، ثم جاء الغرض من إفادة كثرة الرماد وهو الكرم معنى ثانيًا [٢].

ودلالة الكناية تدور في مجملها حول الإفادة الذهنية التي تنتج من الصورة الكنائية ، وهذه الإفادة الذهنية تمتد إلى مستويات ثلاث :

الأول : تكون فيه الدلالة متصلة (بموصوف) يقصده المتكلم لكن لا يصرح به ، كقول الشاعر – كناية عن القلب :

الضَّاربينَ بِكُلِّ أبيض مخذم والطَّاعنينَ مَجامع الأضْغانِ

ولابد في هذا المستوى أن تكون الصياغة مختصة بالمكنى عنه لا تتعداه ، ليحصل الانتقال منها إليه [٣].

الثاني : تكون فيه الدلالة متصلة (بصفة) يقصدها المتكلم ويتخذ الصياغة الكنائية وسيلة إليها .

وقد يكون الوصولُ الذهنيُّ إلى الدلالة – في هذا المستوى – قريبًا دون

---

(١) الرازي : نهاية الإيجاز ، ص ١٠٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠٣ .

(٣) القزويني : الإيضاح ، ص ٢٣٢ .

وسائط ، كقولهم : (طويل النِّجاد) كناية عن طول القامة ، وقد يكون بعيداً يحتاج إلى عدة وسائط ذهنية كقول الشاعر :

وَما يَكُ مِنْ عَيْبٍ فَإنّي جَبانُ الكَلْبِ مَهْزولُ الفَصيلِ

فإن الذهن ينتقل في حركة تراجعية من جبن الكلب عن الهرير في وجه مَنْ يدنو من الدار – مع أن الهرير في وجه الغريب أمر طبيعي – إلى استمرار موجب نباحه ، وهو اتصال مشاهدته وجوهًا إثر وجوه ، ومن ذلك إلى كونه مَقْصدَ الداني والقاصي ، ومن ذلك إلى أنه مشهور بحسن قِرى الأضياف [1].

الثالث : تقوم فيه الدلالة على تخصيص الصفة بالموصوف ، فالذهن لا يتجه إلى أحد الطرفين ، وإنما يتجه إلى النسبة الحاصلة بينهما ، كقول زياد الأعجَم :

إنَّ السَّماحَةَ وَالمروءَةَ وَالنَّدى في قُبَّةٍ ضُرِبَتْ عَلى ابْنِ الحشْرَجِ

فقد قصد الشاعر إلى إثبات هذه الصفات لابن الحشرج ، فجمعها في قبة ، وجعلها مضروبة عليه ، فأفاد نسبتها إليه بطريق غير مباشر .

والطبيعة الإدراكية – عند السكاكي – تتفاوت بحسب قدرة الذهن على الوصول إلى الدلالة ، فإذا كان إدراك الدلالة عرضيا ، كان إطلاق اسم

---

(١) القزويني ; الإيضاح ، ص ٢٣٣ .

(التعريض) عليها مناسبًا .

وإذا لم يكن كذلك ، بأن كان هنـاك تباعد بين الكناية ودلالتها ، نتيجة لتوسط اللوازم ، كما في (كثير الرماد) وأشباهه ، كان إطلاق اسم (التلويح) عليها مناسبًا ؛ لأن التلويح فيه إشارة عن بعد .

أما إذا لم تبعد المسافة الذهنية – على الرغم من وجود نوع خفاء – نحو (عريض القفا) كان إطلاق اسم (الرمز) عليها مناسبًا ؛ لأن الرمز فيه إشارة إلى القريب على سبيل الخفية .

وإذا لم يتحقق هذا الخفاءُ ، كان إطلاق اسم (الإيماء والإشارة) عليها مناسبا ، كقول البحتري :

أَوَ ما رأَيْتَ المجْدَ أَلْقى رَحْلَهُ في آلِ طَلْحَةَ ثُمَّ لَمْ يَتَحَوَّلِ

فإفادة أن آل طلحة أماجد أمر ظاهر [1].

يتضح لنا من كل هذا أن إفراز الدلالة البيانية يتمحور في دائرتين موسّعتين هما دائرتا (المعاني) و (البيان) ، والأولى منهما تحقّق – فنيا – عملية مطابقة بين الصياغة والحال الذي يصاحبها ، أما الثانية فهي تحقق المطابقة نفسها ، ولكن على مستوى الهدف المراد من الكلام .

ولا يمكن أن يتم ذلك إلا عن طريق الملازمات الذهنية ؛ لأن الدلالة

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٧٣ ، ١٧٤ .

البيانية لا تتأتى حقيقة إلا فيما زاد على أصل المعنى .

ولأنها تتأتى في هذه الزيادة ؛ كانت مباحث (البيان) قائمة على الدلالة العقلية دون الوضعية ، ولأن الدلالة العقلية قائمة على التوسُّع في اللغة ؛جاز اعتبار التشبيه داخلا فيها على نحو من الأنحاء .

ولكي تتحقق الدلالة التشبيهية ، فلا بد من اعتماد طرفين بينهما علاقة جدلية تتيح لهما أحيانًا تبادل مكانيهما ، فلا نتصور بينهما انفصالا تاما أو اتصالا تاما ، بل هناك موافقة ومخالفة تحقِّق قَدْرًا مناسبًا من المشاركة ، تتيح للدلالة أن تبرز وتفيد .

وتبدو هذه العلاقة الجدلية ممتدَّة إلى كل المدرَكات الإنسانية ، من حيث الإبصار والسمع والذوق ، والشم ، واللمس ، بل تمتد إلى ما يتصل بهذه المدرَكات من الأشكال والحركات والمقادير ، كما أنها تمتد إلى المدركات العقلية والوجدانية والخيالية والوهمية ، بحيث يكون التشبيه على هذا جامعًا لكل عناصر الإدراك الإنساني المادي والمعنوي .

وتعتمد دلالةُ الصورة الاستعارية على أساس أولي ، هو علاقة المشابهة القائمة بين طرفين محددين ، ولكن يجب هنا إسقاط أحدهما وتضمين المذكور دلالة المحذوف ، ولن تتحقق الصورة الاستعارية إلا بعد خُطوات ذهنية تعتمد على (النقل) و (الادعاء) ، وإن كان (التخيل) مهيئًا ليحل محل (النقل) في هذه الخطوات الذهنية .

والملاحظ – عند عبد القاهر الجرجاني – اتساع الدلالة الاستعارية لكل مكونات الوجود ، لكي يتعامل معها المبدع تعاملا حرا فيخلق منها صوراً تتجاوز مدركات العقل المألوفة ، وتدور العلاقات في هذه الصور داخل محاور ثلاثة : (عموم الجنس بين الطرفين) و (وجود المشابهة الحقيقية بينهما) و (اعتماد الصورة العقلية في هذه المشابهة) .

كما يلاحظ أن دلالة الاستعارة ترتبط بالمعاني النفسية أو ما يدور في الباطن ، دون اللفظ المنطوق ، أي أنها في المعقول لا الملفوظ .

وتشارك الكناية الاستعارة في هذا المجال ، وتزيد عليها في أنها تأخذ صورة الشكل المنطقي الذي يقدم المعنى مقترنًا بدليله ، مما يجعلها – من وجهة نظر القدماء – مزدوجة الدلالة ، فهي تحقق دلالة (الموصوف) ، أو دلالة (الصفة) أو دلالة (النسبة) ، وهذا التحقق يأخذ مستويات مختلفة في الوضوح والخفاء ، وتبعًا لذلك يمكن تسميتها (تعريضًا) ، أو(تلويحًا) ، أو (رمزًا) ، أو (إيماء وإشارة) .

خاتمة

إن اللغة هي المادة الأولية التي يتعامل بها الأديب ، فيحدث فيها وبها أشكالا متباينة ، فيحقّق ذاته في هذه الأشكال ، ويحقق المتعة لمن يتلقاها سماعًا أو قراءة .

وطبيعة التلقي تهيئ لصاحبها قَدْرًا مناسبًا من الفهم والاستيعاب ، ومن ثم قدرًا مناسبًا من الحكم على الأشياء بالرفض أو القبول ، وهو ما يمكن أن نعتبره على نحو من الأنحاء لونًا من ألوان النقد المبكر ، الذي استمد تسميته من الأصل اللّغوي في نقد الدراهم والدنانير .

والنقد الحق شق طريقه داخل اليونان القديمة من خلال الحركة الفكرية والثقافية التي كانت تموج فيها ، ومع ظهور أدبائها الكبار – وخاصة من الشعراء – أتيح لهذا النقد أن يأخذ صورة منهجية ، ثم كانت ملاحظات الرواة وتنقيحاتهم ، ونضوج فن التمثيل ، كلها عوامل زادت من تهيئة الجو الملائم لنهضة نقدية تواكِب كل هذا النشاط الأدبي والفني .

ولا شكّ أن النقد الروماني كان امتداداً للنقد اليوناني ، كما كان الأمر بالنسبة للأدب ، وإن كانت فيه بداية اهتمامات مكثّفة بالصيغة وما تحويه من عناصر بلاغية ، لها فعاليتها في الإبداع الأدبي .

ولا شكَّ أن النقد العربي أخذ في بدايته صورة قريبة من صورته في البيئات الأخرى ، يونانية أو غير يونانية ، وإن كانت طبيعةُ الأمور جعلت منه أكثر أهمية فيما نحن بصدده من دراسة للنقد القديم ، وما يحتويه من علاقة بين الإفراد والتركيب .

وقد كانت صورة النقد المبكرة متمثلة أحيانًا في نقد الشاعر لنفسه ، أو بمعنى آخر ، محاولاته لتنقيح وتهذيب ما أبدعه شعراً أو نثراً ، ينضاف إلى ذلك ما وصل إلينا عن بعض مجالس النقد التي أتاحت مجالا طيبًا لتعامل النقاد مع النصوص الأدبية – وعلى وجه الخصوص – الإبداع الشعري ، ومن الملاحظ أن معظم التعامل مع النصوص كان مركزا حول الصيغة اللغوية ، وما تحتويه من إمكانات تعبيرية ، ومدى نجاح الشاعر أو إخفاقه في استخدامها ، وقد امتد هذا النقدُ أحيانًا إلى بعض الإيقاعات الموسيقية في الشعر فيما يتصل بالقافية وكيفية إحكامها .

وعمومًا فقد كان عند العرب القدامى نقدٌ فنيٌّ للنص الأدبي ، اعتمد على فطرية الناقد وحاسّته الجمالية ، مع لون من الذوق المدرَّب من خلال التمرُّس بالنصوص الأدبية التي كانت تحتل مكانة عظيمة في هذه البيئة القديمة .

وقد كان لنزول القرآن أثرٌ خطير في هذه البيئة ، حيث أتاح للعرب أن يغيروا من حياتهم الدينية والثقافية والاجتماعية ، وبالضرورة فإن كل ذلك قد انعكس على الأدب ومن ورائه النقد .

وكان القرآن الكريم نموذجًا فنيا فريدًا دفعهم إلى كثير من الدراسات – اللغوية والنقدية – الموسَّعة التي اتصلت بالشعر وأثرت فيه تأثيرًا بالغًا ، وخاصة في المضمون الفني الذي يحتويه ، وكل ذلك أتاح للنقد بيئة مستقرة . حقا كانت المقارنةُ بين الأسلوب القرآني وغيره من أساليب القول ظالمة مُجْحِفَة بكثير مما أبدعه العرب شعرًا أو نثرًا ، لكن ذلك جعل للنقد والنقاد مكانة متميِّزة في هذه البيئة الجديدة .

وقد أوجدت ظروف البيئة الثقافية والاجتماعية لونًا من النقد – على نحو ما – على لسان الرسول الكريم ﷺ وخلفائه رضي الله عنهم ، لكن لم يكن يهدف إلى التقويم الخالص للنص الأدبي ، وإنما كان هذا الهدف يأتي تبعًا ؛ لأن الغرض الأصلي هو خدمة الدين الجديد ، وتهيئة المجتمع لاستقرار تعاليمه ومبادئه ، ومع ذلك فقد ورد على لسان الرسول وخلفائه بعض آراء نقدية متفرِّقة ، ربَّما كانت أصلا لكثير من القضايا النقدية التي احتلت مساحة واسعة في المؤلَّفات القديمة ، كما كانت أصلا لحركة النقد الأخلاقي التي استمرت قوية على مرِّ الأيام حتى بعد انقضاء الخلافة الإسلامية .

وبقيام السلطة الأموية أخذت الدولة طابعًا سياسيا منظَّمًا ، وخاصة في مظهر الحكم وأبَّهته ، واجتذبت حركة الإبداع الأدبي إلى الشام ، وإن ظلَّ للحجاز حضورُهُ الأدبيُّ في ظل حياته الجديدة التي سيطر عليها الترف والغنى ، ومظاهر الطرب ، والتي انعكس أثرُها على إبداع الشعر ، كما

انعكس أثرُها على تقويم هذا الإبداع ، وقياسه بمدى تجاوبه مع هذه الحياة أو ابتعاده عنها ، وفي ظل التحرُّك الأدبي ظهرت تيارات مضادة حاولت التمسك بأهداب الدين ، والمحافظة على قيمه ، والحكم على النتاج الأدبي حكمًا دينيا وأخلاقيا ، بحيث يكون الرفضُ أو القبول منوطًا بموافقة هذا النتاج لتعاليم الدين أو مخالفته لها . وبين هذين التيارين برزت حركةٌ نقدية توافقية ، حاولت أن تلائم بين طبيعة الفن واحتياجاته ، وتعاليم الدين وقيمه. وكثيراً ما كان خلفاءُ بني أمية يصطنعون هذا المسلك استجلابًا لرضا جميع الأطراف ، وخاصة في الحجاز مهد الدعوة ومنبتها .

وعلى عكس ما رأينا في الحجاز من اتساع دائرة النقد بين كثير من طوائف المجتمع وطبقاته ، نجد أن حركته في الشام قد انحسرت داخل مجالس السلطة عند الخليفة أو عند عمّاله ، فأخذ صورة رسمية باعتباره مظهراً من مظاهر الحكم ، مكملا لأبهته . وهذه الرسمية وجهت الأدب إلى خدمة متلقيه ، وهو – في الغالب – خليفة أو وال ، وبالتالي أصبح النقد مركزا على ملاءمة الكلام لمن يوجَّه إليه ، حتى ولو تناقض في ذلك مع طبيعة مبدعه وخالقه . وبهذا تهيأت للصنعة والجودة الحرفية أن تظلل جوانبَ الإبداع من ناحية ، والتقويم الجمالي من ناحية أخرى .

كما تمحورت عملية التقويم حول الجزئيات أكثر من الكليات ، وأصبح مجال التفرُّد والتفوُّق منوطًا بالبيت المفرد ، بل بالشطر الواحد أحيانًا ، وربما بالجملة الواحدة .

وأخذت الأحكام النقدية صورة مطلقة ، كأغزل بيت ، وأهجى بيت ، دون تقويم موضوعي لطبيعة الإبداع الأدبي ، حتى إن الشاعر كان يقدَّم في مجلس لإجادته ، ثم يؤخَّر في مجلس آخر لإخفاقه ، على الرغم من أن نتاجه واحد لم يتغير .

وقد صحب انتقال السلطة إلى العراق تغيُّر في الإطار العام للمجتمع الإسلامي ، حيث وفد إليه كثير من أبناء الأجناس الأخرى ، محملين بكثير من ثقافتهم ، وبكثير من تياراتهم الفكرية التي تتوافق مع هذا المجتمع العربي أو تتنافر معه ، وأصبحت الكوفة والبصرة منارتَين تضفيان على الحياة لونًا من المعرفة المنظَّمة ذات الأبعاد العلمية في اللغة والنحو والعروض ، فأثرت الحركة النقدية ، وزودتها بموجات من الموضوعية التي افتقدتها في تاريخها السابق .

واتصلت حركةُ النقد في عموميتها باللفظة المفردة ، كما اتصلت بالتركيب ، وأصبح مقياسُ اللغة والنحو حكمًا يتسلَّط على الشعراء والكتاب ، حتى غطى على ما عداه من مقاييس أخرى يمكن أن يقاس بها الأدب وتقدَّر قيمته .

كما امتد هذا النقد إلى الصورة الفنية وطبيعة تركيبها ، ومدى قدرة الشاعر في خلْق هذه الصور وابتكارها ، ومدى إخفاقه فيها أو اقتباسها من القدماء ، وهذا بدوره فتح مجالا واسعًا لرصد عوامل (الابتكار والتقليد) ،

كما فتح مجالا واسعًا للحديث عن (المحدث) و (القديم) .

وكان الصراعُ قد اشتدَّ بين طائفة من الشعراء على رأسهم (جرير والفرزدق) فانضافت قضية (السرقات) إلى مجال النقد ، وكل هذا أوجد انقساماً هائلاً بين النقاد ، فصاروا بين متعصِّب للقديم ، ومتفتِّح للجديد ، فأصبحت الحياة الأدبية والنقدية تموج بتيارات متتالية من الأفكار النقدية ، مما هيأ لحركة التأليف أن تبرزَ إلى مجال الوجود .

ولا يمكن أن نغفل أن هذه الحركة قامت – في أساسها – حول القرآن والدراسات التي اتصلت به في اللفظ ، أو في المعنى ، وكان التعبيرُ القرآني بما حواه من إمكانات أسلوبية مناط هذه الدراسة ، كما أصبحت تراكيبُه التي ابتعدت عن مستوى المواضَعَة اللُّغوية أهم ما يمكن أن تتناوله حركةُ الدرس القديم ، وليست محاولة الفراء في « مجاز القرآن » إلا صورة لهذه الأهمية .

ومن طبيعة الأمور أن يحدث انفصالٌ تدريجي في الارتباط بين الدرس القديم والصياغة القرآنية ليوجِّه اهتمامه إلى الصياغة الأدبية عمومًا ، وتكون هناك مؤلفات من طبيعتها التركيز على الأدب وقياسه بمقاييس الفن وحده .

وبانطلاق النقد بعيدًا عن النص القرآني اتيح للفكر الوافد أن يؤثِّر تأثيراً بالغًا ، وكان الجاحظ نموذجًا لهذا التأثير ، وكانت صحيفة بشر بن المعتمِر صورة مميَّزة له ، حيث دارت في مجملها حول مفاهيم فنية ودلالية تتصل

بالصيغة وما فيها من إمكانات تعبيرية ، كما دارت حول طبيعة (التوصيل) بجهازه الثلاثي : المتكلِّم ، والمتلقي ، والنص اللُّغوي ، وقد فتح الجاحظ الباب للمحدَثين ليحتلوا مكانهم في المجال الأدبي ، كما هيأ لمحاولة رصد المعجم الشعري من خلال ملاحظاته الدقيقة على بعض الشعراء ، وكرد فعل لما صنعه الجاحظ ، انبرى الأصمعي متعصبًا للقديم ، ليحقِّق هدفًا مزدَوِجًا ، فهو أولا يسعى إلى تملُّق السلطة السياسية فيرضيها بهذا التعصب ، وهو ثانيا يدعم منزلته الخاصة باعتباره موئلا للقديم حفظًا ورواية ، ثم نقدًا وتقويمًا .

وسارت حركةُ النقد بين هذين التيارين تميل هناك تارةً مع ابن سلام ، وهنا تارة مع ابن قتيبة ، وتتوسط بينهما مع ابن المعتز ، وبفعل ذلك ظهرت الموازناتُ والمقارنات وسيطرت قضية السَّرِقات في كثير من مجالات الدَّرْس النقدي القديم .

وأعتقد أن ابن المعتز – على الرغم من تأصيله لكثير من فنون الأداء الشعري – قد هيأ لتيار الفكر اليوناني أن يؤثر في حركة النقد ، فكان قدامة ابن جعفر نتاجَ هذا التأثُّر في « نقد الشعر » بتحكيمه العقل والمنطقَ في عملية الإبداع الشعري ، كما تكفَّل ابن وهب في « البرهان في وجوه البيان » بجانب النثر ، فأوغل في المنطقية ، وقاس الإبداع بحدود العقل وقيوده الصارمة .

وربما كان هذا التأثير الوافد أحد العوامل التي هيأت للبلاغة أن تأخذ

اهتمـامًا خاصا في الدرس القديم ، وإن غلب عليـها الطابَعُ التعليـمي ، بفعل جـمـاعة المـولَّدين الذين قـصر بـهم الطبع عن التـذوُّق الجـمـالي للنصـوص العربيـة ، فكان احـتياجـهـم إلى معرفـة قواعد القول الجيد دافعًا للبـلاغة إلى هذا الاتجاه .

ولأن معرفة عناصر الجودة أو القبح ، ترتبط – أساسًا – بالحكم النقدي ، أصبح المجالُ مـهيأً لامتزاج النقـد بالبلاغة ، وكان كتـاب « الصناعتين » أدق تجـسيـد لهذا الامـتزاج ، حـيث قـدم أبو هلال أبواب الأدب والنقد ممتـزِجَة بأبواب البلاغة وفصولها .

وعلى الرغم من المحـاولـة الجـادَّة التى قـام بهـا ابن رشيق في « العـمـدة » والنهشلي في « الممتع » لفصل النقد عن البلاغة – ظلت حركة التأليف على نمط « الصناعتين » ، ولم يتم فصلهما حقا إلا في العصر الحديث .

ويبـدو أن التـفاف الـنقد حـول البـحـتـري وأبي تمام والمتنبي قـد ضـيَّق حركتـه ، حتى إن التيار بدأ يأخذ وجهـة أخرى ارتبط فيها بقضـية الإعْجاز مرة أخـرى ، وكان عـبد القـاهر الجرجـاني هو قمـة هذا التيـار بما قدَّمـه في كتـابيه « دلائل الإعـجاز » و« أسـرار البلاغـة » ، والأول منهمـا يمثِّل – من وجهة نظرنا – إطاراً متكاملا لنظرية لُغوية في فهم النص القرآني خصوصًا ، والنص الأدبي عمومًا ، اعتماداً على الإمكانات النَّحْوِية القائمة في بنية الشعر والنثر على سواء .

ولأن عبد القاهر لم يمتلك موهبة التنظيم الدقيق ؛ احتاج الأمرُ بعده إلى عدة مراجَعات بالشرح أحيانًا ، وبالتنظيم والتبويب أحيانًا أخرى ، وبالتطبيق أحيانا ثالثة ، لكن سوء الفهم حوَّل مباحثه إلى قضايا بلاغية ، تقوم على التحديد والتقسيم ، وتجريد القضايا ، مما جعل البحث البلاغيَّ يغرق في شكلية مفرطة ، وأخذ الجمال التعبيري طبيعة مقنَّنة ، وكان « مفتاح العلوم » قمة هذا الاتجاه ، ولسوء الحظ لم يلق عبد القاهر من الاهتمام ما لقيه (المفتاح) ، حتى إن حركة التأليف أصبحت دائرة حوله ، شرحًا وتلخيصًا .

وعلى الرغم من وجود محاوَلات – في المشرق والمغرب العربي – للإفلات من دائرة (المفتاح) ، كـ « الطراز » للعلوي ، و« مِنْهاج البُلَغاء » لحازم القرطاجني ، إلا أن السيادة النهائية ظلت للسكاكي وأتباعه . والملاحظ أن الحركة البلاغية والنقدية قد تمحورت حول قطبين رئيسيين هما : الإفراد والتركيب ، والعلاقة الجدلية القائمة بينهما ، سواء في التنظير أو التطبيق .

وكان المنطلقُ الأساسيُّ لهما في الدرس القديم هو رصد الصواب والخطأ على حسب ما قال به اللُّغويون والنحاة ، ثم تجاوز هذه الدائرة إلى رصد العلاقات التي يخلقها النحو بين الكلمات ، أو بين الجمل ، وهو في ذلك إما يصف ما هو كائن في بنية الكلام ، وإما يضع المعايير والقوانين التي تضبط هذه البِنْية ، أي أن الدرسَ القديم أصبح متصلا بتكوين الأسلوب في

مستوييه : الإخباري ، والإبداعي .

ولو نحّينا عبد القاهر جانبًا ، فسوف نجد أن الدراسة القديمة فيما يتصل بالصياغة ، قد انصبت في مُجْمَلها على الناحية المحسوسة في الإبداع الأدبي ، أي الناحية اللفظية ، فلم تلق العملية الفكرية اهتمامًا ملحوظًا قبل الجرجاني ، وهذا على الرغم من أن أساس البحث في بناء الأسلوب ، وعلاقة المفرد بالمركب ، كان من منطلق قضية كلامية حول القرآن ، أ هو قديم أم مخلوق ؟ ثم حول (الكلام) أ هو صفة قديمة للذات الإلهية ، أم اسم من أسمائها ؟ وقد ترتب على ذلك محاولة توفيقية بين الأمرين ، تقول بوجود كلام قديم هو الكلام النفسي ، أي الجانب الفكري في التعبير ، وكلام ملفوظ حادث ، أي الصياغة المحسوسة . واستطاع الجرجاني أن ينقُلَ القضية من مستواها الكلامي الفلسفي ، إلى مستوى الإبداع الأدبي ، وجعل الجانب الفكري منوطًا بالعلاقات القائمة بين الكلمات وجعل من الصياغة اللفظية رموزًا وإشارات لهذا الجانب الفكري .

وقد جعلت طبيعة البحث في النقد القديم من (المفرد) نقطة البدء في تتبع الخواص التعبيرية ، بل إن التدقيق في هذا البحث امتد إلى جزئيات هذا المفرد ، أي إلى الحروف وما يعتورها من حالات في تركُّبها مع غيرها مما يماثلها أو يخالفها ، وما يكتنفها – أحيانًا – من صعوبات حالة إخراجها ، مما أتاح لونًا من الدراسة المكثَّفة للمستويات الصوتية ، في نوعية الحروف ، أو في كميتها .

من هذا المنطلق الصوتي أصبحت اللفظةُ محكومة بالرفض أو القبول بحسب تلاؤم مخارجها أو تنافرها ، وبحسب تناسق حركة الحروف أو تنافرها ، وتسابق النقاد إلى وضع مقاييس التنافر وما يستتبعها من حكم بالحسن أو بالقبح ، كل ذلك بعيداً عن الناحية الدلالية الوضعية أو المجازية . وبهذا أصبحت عمليةُ الاختيار التي يجريها المبدعُ في مخزونه اللُّغوي مقرونة بإطار صوتي دقيق ، يسير مع ميل اللغة إلى التيسير . وكما أخذت اللفظة أهمية خاصة في المستوى الصوتي بعيداً عن الدلالة ، أخذت أهمية أخرى من حيث إفرازها الدلالي ، وبهذا ينضاف إلى المقياس الصوتي – في عملية الاختيار السابقة – المستوى الدلالي المفرَد ، الذي ينصبُّ على اللفظة في حدودها الضيِّقة ، دون نظر إلى ارتباطها بما يسبقها أويلحقها من ألفاظ.

وفي هذا المجال وجدنا سيلاً من المصطلَحات النقدية ، ويبدو أحيانًا أنه كان هناك نوعٌ من الفهم المشترك لها ، كما يبدو أحيانا أخرى وجودُ نوع من الغموض والضبابية حولها بسبب ما فيها من انطباعية يصعب معها الخروج بمفهوم محدَّد لها .

فالألفة والوحشية ، والجزالة ، والرقة ، والخصوصية ، والعمومية ، كلها أمور اتصلت بالمفرد ، وحددت إمكانات استعماله في الصياغة الأدبية أو الإخبارية ، وانضاف إلى ذلك ما يتصل بالطبيعة الصرفية والنَّحْوية ، وفي هذا كله تتجاور التنظيراتُ مع التطبيقات ، اعتماداً على الوثائق الفنية الوفيرة من الشعر والنثر .

وتبدو أهميةُ الدراسة السابقة في كونها مدخلا لتناول التراكيب في مستواها الإبداعي ، أي التي تنتج عن وعي وقصد ، دون التراكيب التي تأتي فيها الصياغة وما يتفق في المجال النَّفْعي ، من خلال التبادل اللُّغوي التلقائي بين أفراد المجتمع الواحد ، وطبيعة الدرس القديم في هذا المجال جعلته يدور حول الجملة ، أو ما هو في حكمها ، كما جعلته منوطًا بإمكانات النحو في الربط بين الكلمات من جانب ، والربط بين الجمل من جانب آخر .

وقد اقتصر الوجود البلاغي في هذا المستوى من الدراسة ، على الرصد الشكلي لعناصر الجملة ، والرصد الدَّلالي لعناصر الانحراف عن المواضَعَة الأصلية .

وقد امتد التحرُّك النقدي – فيما يتصل بالتركيب – إلى مستويات صوتية ، وأبعاد مكانية ، وإمكانات تركيبية ، كانت – من وجهة نظرهم – أهم القيم التي تعطي للصياغة صورَتها الفنية ، وتجسد النية الجمالية عند مبدِعها .

والاهتمام بالمستوى الصوتي هنا له طبيعة خاصة ، لامتداده إلى أكثر من كلمة ، فإذا كان هناك تنافرٌ في المفرد ، فإنه يزداد كثافة في التركيب ، وإذا كان هناك تلاؤم في المفرد ، فإنه يزداد وضوحًا في التركيب .

ويمتد هذا المستوى الصوتيُّ إلى منبِّهات أسلوبية لها طبيعة إيقاعية ،

وخاصة فيما أطلق عليه القدماء (علم البديع) ، ففي كثير من مباحثه طاقات تعبيرية لها خواصها الصوتية الخالصة كالسجع والجناس والمزاوَجَة . وقد ساعد رصد هذه الطاقات على تأكيد شاعرية الصياغة وجماليتها ، دون اهتمام كبير بارتباطاتها الدلالية .

أما عندما تتزاوج الناحيةُ الصوتية والدلالية ، فإن الاهتمام يكاد ينحصر في التكراريات بأشكالها المختلفة ، أنمطية كانت أم غير نمطية . ومن المدهش أن بعضَ الدارسين القُدامى ، قد وجدوا في هذا التكرار مدخلا للقول بوجود معجم لُغوي لبعض الشعراء ، من إيثارهم لبعض التكراريات ، وحرصهم عليها ، حتى أصبحت سمة لُغوية تساعد في الكشف عن النظام العام للبنية الشعرية عندهم .

ومن أهم ما يمكن الكشفُ عنه في (الإطار الدلالي المركّب) رصد القدماء لأبعاد الصياغة المكانية ، فالملاحظ أن العربية تحرص كثيراً على وجود أقفال للكلام ، كما تحرص أيضًا على وجود افتتاحات لها ، وكذلك على وجود نقط ارتكاز لعناصر المعنى ، وهذا بدوره أتاح لونًا من الرصد الشكلي للأبعاد المكانية لعناصر الصياغة في الشعر أو في النثر .

فالتصريع ، وتشابه الأطراف ، ورد العَجُز على الصَّدر ، والإرصاد ، وترديد الحَبْك ، والمشاكَلَة ، والمجاورَة – كلها قِيَمٌ تعبيرية ترد في الكلام فتؤثر فيه صوتيا ودلاليا ، من خلال ارتباطها بموقع معين في الصياغة تعمل

من خلاله على إغلاق المعنى ، أو مده ، أو إكماله ، أو بَتره على حسب مقتضيات المقام الذي مثّل – عند القدماء – البعدَ المكانيَّ للأداء الفني .

ويكاد يكون النحو بمستوياته المختلفة هو العنصر الفعّال في التراكيب ، وقد أفاد من ذلك بعضُ الدارسين وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني في الكشف عن نظام هذه التراكيب ، وذلك علي الرغم من أن المعنى النَّحْوي ليسْ إلا واحداً من أقسام الوظيفة اللُّغوية .

وقد اعتمد هذا الكشفُ على مسببات الوظيفة النحوية أكثر من اعتماده على الوظيفة ذاتها ؛ لأن المسبِّبات ترتبط بالدلالة ، وتساعد على إفرازها ، ومن هنا ارتبط (النظم) – عند سيبويه وأبي هلال والجرجاني – بالتأليف . أي ارتباط الكلمة بما قبلها وما بعدها . وبما أن التأليف منوط بمسببات الوظيفة النحوية ، كانت الدلالة منوطة بما بين هذه الوظائف من علاقات داخل السياق ، فاللفظة تفقد قيمتها الفنية عند الإفراد ، ولا يكون لها مَزيَّة وفضيلة إلا بوضعها في تركيب ، أي بأن يكون لها دورٌ فعال في خَلْق النَّظْم وابتداعه ، وليست المسألة مجرَّد ضم كلمة إلى أخرى ، وإنما تعليقها بها هو الذي يساعد في اكتمال البناء اللُّغوي ؛ لأن التعليق هو الذي يتيح للصياغة أن تتشكل في مستويات دلالية مختلِفة ، فتأتي (الإفادة اللطيفة) .

ولا نعني بالدلالة هنا الناتج الأول من الصياغة ؛ لأن هذا الناتج يتحقَّق غالبًا في أي مستوى تركيبي ، وبمعنى آخر سواء جاءت الصياغةُ على النمط

المألوف أو خرجت عليه ، وإنما نعني الناتج الثاني ، أو ما أطلق عليه عبد القاهر (المعاني الثواني) التي لا تبرز إلى حيِّز الإدراك العقلي إلا عندما تتلون الصياغة بإمكانات تعبيرية ، وتحرُّكات تركيبية في اتجاهات مختلفة (منها ما يذهب طولا ، ومنها ما يذهب عرضًا) وهي ما آثرنا تسميتها بالحركات الأفقية ، والرأسية ، والموضعية .

فالحركة الأفقية تمثِّل محوراً من محاور الخَلْق اللُّغوي الذي يعمل على اختراق حدود الإطار الثابت للأسلوب وقوانين اللغة ؛ ذلك أن النحاة قد تركوا لنا ذخيرة وافرة من (الرُّتب المحفوظة) ، وليس في وسع المبدع أن يظل محاطًا بهذه الرتب ، وإنما يحاول دائمًا اختراقها والخروج على مألوفها بتحريك الألفاظ من أماكنها الأصلية إلى أماكن جديدة في حركة تقدُّمية أو تراجعية ، تتناسب والسياق الذي ترد فيه ، فالتقديم والتأخير ، والاعتراض والاحتراس ، والحشو والزيادة ، كلها إمكانات تعبيرية يستعين بها الأديبُ على تحريك الصياغة في خط أُفقي ليتجاوز حدود المعنى الأول إلى الدلالة الثانية .

وليس التحريكُ هنا أمرًا عشوائيا ، بل هو محكوم بحدود الإفادة ، وإلا انغلق المعنى وجاء الإبهام . ومن المدهش أن بعضَ القدامى رأى في مثل هذا الأداء خاصية فنية لبعض الشعراء يعمدون إليها بهدف فني محدد ، وهذا ما لاحظه ابن رشيق على الفرزدق في ضروراته المتلاحِقة .

وإذا كانت الحركةُ السابقة مثلت خطا أفقيا ، فإن الحركة المقابلة (الرأسية) مثلت تحركًا مزدوجًا من الخارج إلى الداخل ، وذلك بجذب أطراف الصياغة لتتمحور عند نقطة معيَّنة ، فيحدث نوعٌ من التضام بوسائل تعبيرية مختلفة كحروف العطف والجر والشرط ، وغيرها من الأدوات التي تكون واسطة بين طرفين بينهما نوع تعلق وارتباط . وعندما تتمحور الحركة في نقطة معينة دون نظر إلى الأطراف السابقة واللاحقة فإنها تصبح حركة موضعية ، من خلالها يحدث تبادل للخواص الدلالية ، بأن تفرغ أداة ما من دلالتها الأصلية ، لتمتلئ بدلالة بديلة تتناسب ومقاصد المتكلم من ناحية ، وطبيعة المقام من ناحية أخرى .

ولا شك أن رصدَ هذه الخواص التركيبية للصياغة يساعد على الوصول إلى الدلالة ، ولكي يكون الوصولُ إليها ميسوراً ، لابد من التعرُّض لعملية (التوصيل) باعتبار أهميتها البالغة في هذا المجال ، فوجود المبدع أمر بديهي لأنه خالق الصياغة ، وبدونه لا تكون ، ووجود المتلقي أمر مفترض منذ البداية ، ولا قيمة لهذين الطرفين إلا بوجود الرسالة اللُّغوية ، والنقد بدوره ليس من همِّه إلا محاولة الكشف عن نظام هذه الرسالة بتفكيك عناصرها ، ثم إعادة البناء مرة أخرى ، مع تدخُّل يسير بترميم بعض الجزئيات ؛ حتى يتَاحَ للمتلقي فهم العمل الأدبي واستيعابه ، ولا شك أن المجال يكون متاحا عندئذ لوجود نوع من التقويم يجعل من عملية الاستيعاب ذات صبغة جمالية .

وبما أن الإدراك الدلاليّ قد ارتبط بالعقل حال النطق ، نجده يتمحور حول حالات إدراكية ثلاث : (ابتدائية ، طلبية ، إنكارية) ، وقد يجري الأمر على غير ظاهر هذه الأحوال ، ولكنها جميعًا تتطلب في الصياغة شروطا معينة من التأكيد المخفَّف أو المكثَّف ، أو تجريد الكلام من التأكيد كلية ، وإن كان الغالب في هذا الإدراك أن يدور حول المجالات الإخبارية ، أو النفعية .

وعند تجاوز هذه المجالات يهتم النقاد بالدلالة الجمالية في مستواها اللُّغوي ، ولكي تحقق صورتها المطلوبة ، افترضوا وجود وضع مسبق له طبيعة مثالية ، وبمعنى آخر تصوروا وجود هياكل فكرية ليست اللغة إلا رموزًا لها . وتكاد تكون هذه المثالية نوعًا من مطابقة الواقع ونقله بدقة كاملة ، كما تكون في بعض جوانبها نوعًا من المنطقية المتلائمة مع العقل ، ومن هنا عيبت كثير من الدلالات بما فيها من إحالة وإفراط ، وبما فيها من إخلال بالأزمنة النَّحْوية والمنطقية .

ويبدو أن التأثير اليونانيّ قد أدى دورًا في هذا المجال ساعد على ظهور الجماليات المنطقة عند قدامة وابن وهب ، كما ساعد على ظهور القيم التعبيرية التي تستمد قوامَها من المقدرة العقلية على التقسيم الدقيق ، وربط الأشياء بعللها ، ومطابقة التفسير للمفسَّر ، ومعظم هذه المباحث دارت داخل (علم البديع) .

وقد اقتضت طبيعة النظر إلى الإفراز الدلالي الصعود به إلى مستويات كلية أو إطارات موسّعة في مثل أغراض الشعر الرئيسية ، كالغزل والمديح والرثاء والهجاء والفخر ، كما اقتضت أيضًا تناول جزئيات الدلالة ، بتناول عناصر المعنى داخل الإطار الكلي . وربما كان عمودُ الشعر وما دار حوله هو أساس التناول النقدي لهذه المجالات ، باعتباره مجسداً لحصيلة الملاحظات النقدية حول الشعر العربي منذ نشأته ، وباعتباره ممثلا لمستخلصات النقاد والدارسين للرسوم الفنية التي سار عليها الشعراء كمقدّسات لا يمكن الخروجُ عليها .

وتتجاور الدلالة النَّحْوية مع اللُّغوية ؛ لأن الأولى رهينة الثانية ، وهي في ذلك تتجاوز التعامل النحْويَّ في رصد الصواب والخطأ إلى الاتصال بالإمكانات الجمالية القائمة في بنية الكلام ، وهي إمكانات احتمالية تتبادل خواصها ، كما تتبادل عناصرها ، وكل تغير فيها يتبعه بالضرورة تغير في الدلالة ، يتلازم مع طبيعة الجنس الأدبي الذي ترتبط به .

فالأدوات النحوية لها إفادات محدَّدة ، ولكنها تعطي في الشعر – مثلا – عطاءً يختلف عنه إذا استعملت في النثر ، بل إن عطاءها قد يختلف من شاعر لآخر على حسب قدرته في استخدام معجمه الشعري .

وإذا تجاوزت الدلالة حدودَ المواضَعَة اللُّغوية ، فإن التعاملَ النقدي معها ينتقل إلى مستوى آخر يمكن تسميته (الدلالة البيانية) ، التي دارت في

مجملها حول مطابقة الكلام لمقتضى الحال أحيانًا ، وتتبع المعنى الواحد في صياغاته المتعددة أحيانًا أخرى ، وإن كان المؤكد تحرُّك الدلالة البيانية وراء الملازمات بين المعاني ، فلا مجال لها داخلَ المواضَعَة ، وإنما مجالها حركة العقل وانتقاله من مستوى إدراكي إلى آخر .

ومن هنا كانت (الصور البلاغية) منوطة بحركة العقل ؛ لأن الإدراك العقليَّ هو وحدَه القابل للتحرُّك والاهتزاز ، ونقل اللفظة من استعمال مألوف إلى آخر غير مألوف ، تبعًا لإمكانات رؤية الشاعر للوجود حوله ، أي أنه سيكون هناك مستويان أحدهما ثابت فيما يحيط بالشاعر ، والآخر متغير في إدراكه الذهني له ، والتوفيق بينهما يتم بخلخلة الصياغة من مجال المواضَعَة إلى مجال الملازمات .

ويبدو أن الطابع الثنائيَّ هو الذي سيطر في مجال الرصد البلاغي للصور ، فالتشبيه لا يمكن أن يفرز دلالته إلا من خلال ثنائية تكوينه ، فلا بد من وجود طرفين بينهما علاقة جَدَلية ، وهذه العلاقة تحول دون التطابق التام أو التمايز التام بينهما ، بل لابد من وجود عناصر اتفاق واختلاف تحقق بينهما (الصفة الجامعة) التي تتسع لمختَلِف الإدراكات الحسية والعقلية ، والمتخيلة والمتوهمة .

ويمتد هذا الإدراك الثنائي إلى الاستعارة ، مع بروز عمليتين فنيتين ، إحداهما إسقاط أحد الطرفين ، والأخرى تضمين المذكور معنى المحذوف ، مع تلازم هاتين العمليتين للنقل والمبالغة والادعاء .

والتداخل بين الطرفين محكوم - أحيانًا - بالعقل وقدرته على التعامل الحر مع عناصر الوجود ؛ لأن الإخلال بذلك يدخل صاحبه إلى مجال (المعاظلة) التي هي فاحش الاستعارة عند قدامة ، وإن كان عبد القاهر قد تجاوز - في تجريداته - هذا الإطار الضيِّقَ ، وأباح للشاعر أن يعبِّر عن رؤيته للكون والموجودات في شكل صور قد لا نألفها في الصحة العقلية ، ولكنها في المجال الإبداعي تجسِّد النية الجمالية لصاحبها .

وتعتمد دلالة الكناية أيضًا على هذه الثنائية في تجاور المعنى الحقيقي والمعنى الكنائي ، فهما معتبران في تحديد مفهومها ، كما أنهما معتبران في التمييز بينها وبين الصورة الاستعارية ، وذلك على الرغم من أن دلالتهما تأتي من طريق المعقول ، فهما بمثابة إثبات وتقرير ، وتزيد الكناية بشكلها المنطقي الذي يقدم المعنى مصاحبًا للدليل ، فتحقق الإقناع والإمتاع في آن واحد . وطبيعة الدلالة الكنائية تتيح للمتلقي حركة مزدوجة أيضًا ، من المعنى الأصلي إلى المعنى الكنائي ، وهي حركة قد تطول أو تقصر تبعًا للملازمات كثرة أو قلة ، ومن هنا جعلها السكاكي تعريضًا ، وتلويحًا ، ورمزًا وإشارة ، بحسب الوصول إلى الدلالة قربًا أو بعدًا . ومع أن النظرة البلاغية إلى الصورة كانت باعتبارها (المفردة) لكن التطبيق العملي لها يؤكد أن هذا (المفرد) لن يفرز دلالته البيانية إلا إذا ارتبط بعناصر لُغوية أخرى تحقِّق له المستوى التركيبي كما رأينا .

المصادر والمراجع

إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي ؛ قضاياه الفنية والموضوعية . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٩ .

ابن أبي الإصبع المصري : تحرير التحبير ، تحقيق حفني شرف . القاهرة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، د . ت .

ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة . القاهرة ، نهضة مصر ، د . ت .

ابن جني : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار . ط ٣ بيروت ، عالم الكتب ، ١٩٨٣ .

ابن جني : اللمع في العربية ، تحقيق حسين محمد شرف . بيروت ، عالم الكتب ، ١٩٧٩ .

ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده . القاهرة ، مطبعة هندية ، ١٩٢٥ .

ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر . القاهرة ، دار المعارف ، د . ت .

ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي . القاهرة ، مكتبة صبيح ، ١٩٦٩ .

ابن فارس : الصاحبي ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، عيسى الحلبي ، ١٩٧٧ .

ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٧ .

ابن قتيبة الدينوري : عيون الأخبار . القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٩٢٨ .

ابن مالك ، بدر الدين : المصباح في علم المعاني والبيان والبديع . القاهرة ، المطبعة الخيرية ، ١٣٤١ هـ .

ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .

ابن وهب الكاتب : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق حفني محمد شرف . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٦٩ .

أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث ؛ أصوله واتجاهاته . بيروت ، النهضة العربية ، ١٩٨١ .

أسامة بن منقذ : البديع في نقد الشعر ، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد . القاهرة ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٦٠ .

الأصفهاني ، أبو الفرج : الأغاني ، تحقيق عبد الستار فراج . بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٥٥ .

الأصمعي : فحولة الشعراء ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد الزيني . القاهرة ، المطبعة المنيرية ، ١٩٥٣ .

الآلوسي : الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر ، شرح محمد بهجة الأثري . القاهرة ، المطبعة السلفية ، ١٣٤١ هـ .

الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري . القاهرة ، مكتبة صبيح ، د . ت .

أنيس فريحة : نظريات في اللغة . بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٣ .

الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .

بدوي طبانة : دراسات في نقد الأدب العربي . ط ٥ القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٩ .

تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها . القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .

التنوخي : الأقصى القريب . القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٣٢٧ هـ .

ثعلب : قواعد الشعر ، تحقيق رمضان عبد التواب . دار المعرفة ، ١٩٦٦ .

الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٨ .

الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون . ط ٢ ، ١٩٦٥ .

الجرجاني ، عبد القاهر : أسرار البلاغة ، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا . بيروت ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨ .

الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. القاهرة ، مكتبة القاهرة ، ١٩٦٩ .

الجرجاني ، القاضي : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي . القاهرة ، عيسى الحلبي ، ١٩٦٩ .

داود سلوم : النقد العربي القديم . ط ٢ بغداد ، الأندلس ، ١٩٧٠ .

الرازي ، فخر الدين : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز . القاهرة ، الآداب والمؤيد ، ١٣١٧ هـ .

الرماني : النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ .

رمضان عبد التواب : فصول في فقه العربية . ط ٢ القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٠ .

ريمون طحان : الألسنية العربية . بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، د . ت.

الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ، إحياء الكتب العربية ، ١٩٥٨ .

زكريا البري : أصول الفقه الإسلامي . النهضة العربية ، ١٩٧٩ .

الزمخشري : الكشاف . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٣٤٥ هـ .

السكاكي : مفتاح العلوم . بيروت ، دار الكتب العلمية ، د . ت .

سيبويه : الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ، دار القلم ، ١٩٦٦ .

السيوطي ، جلال الدين : الإتقان في علوم القرآن . القاهرة ، مطبعة حجازي ، ١٩٤١ .

شوقي ضيف : في النقد الأدبي . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦ .

الصولي ، أبو بكر : أخبار أبي تمام ، تحقيق محمود عساكر ، ومحمد عبده عزام ، ونظير الإسلام الهندي . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٧ .

عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٠ .

العسكري ، أبو هلال : الصناعتين . القاهرة ، مكتبة صبيح ، د. ت .

عفت الشرقاوي : بلاغة العطف في القرآن الكريم . بيروت ، النهضة العربية ، ١٩٨١ .

العلوي ، يحيى : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم الإعجاز . القاهرة ، المقتطف ، ١٩١٤ .

القالي ، أبو علي : الأمالي . القاهرة ، المطبعة الأميرية ببولاق ، ١٣٢٤ هـ .

القالي ، أبو علي : ذيل الأمالي والنوادر . القاهرة ، المطبعة الأميرية ببولاق ، ١٣٢٤ هـ .

قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق مصطفى كمال . ط ٣ القاهرة ، الخانجي ، ١٩٧٨ .

القرشي ، أبو زيد : جمهرة أشعار العرب . بيروت ، دار المسيرة ، ١٩٧٨ .

القرطاجني ، حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦ .

القزويني ، الخطيب : الإيضاح لمختصر تلخيص المفتاح . ط ٢ القاهرة ، مكتبة صبيح ، د. ت .

المبرد : البلاغة ، تحقيق رمضان عبد التواب . القاهرة ، مطبعة جامعة عين شمس ، ١٩٦٤ .

المبرد : الكامل في اللغة والأدب . بيروت ، مكتبة المعارف ، د . ت .

المرزباني : الموشح ، تحقيق علي محمد البجاوي . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٦٥ .

المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، نشرة أحمد أمين وعبد السلام هارون . ط ٢ القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٧ .

محمد زغلول سلام : أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري . القاهرة ، دار المعارف ، د. ت .

محمد صقر خفاجة : تاريخ النقد اليوناني . القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٥٦ . (الألف كتاب)

محمد عبد المنعم خفاجي : ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان . ط ٢ القاهرة ، دار العهد الجديد للطباعة ، ١٩٥٨ .

محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . ط ٤ القاهرة ، النهضة العربية، ١٩٦٩ .

محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات . تونس ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ .

نايف خرما : أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة . الكويت (عالم المعرفة ، سبتمبر ١٩٧٨) .

نجيب فايق أندراوس : المدخل في النقد الأدبي . القاهرة ، مكتبة الأنجلو، ١٩٧٤ .

النهشلي ، عبد الكريم : الممتع في صنعة الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام. الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٨٠ .

الهروي ، علي بن محمد : الأزهية في علم الحروف ، تحقيق عبد المعين الملوحي . دمشق ، مجمع اللغة العربية ، ١٩٨٢ .

هذا الكتاب

يمثل محاولة لقراءة الموروث النقدي عند العرب في ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة ، وذلك بتحديد العلاقة الجدلية بين الإفراد والتركيب ، وهي العلاقة المؤسسة لإنتاج الخطاب اللغوي عموما ، والخطاب الأدبي على وجه الخصوص . وتستهدف القراءة المساهمة في الجهود الساعية إلى تشكيل نظرية عربية في النقد الأدبي .

ترمي سلسلة « أدبيات » ، في كل كتاب يصدر فيها ، إلى معالجة موضوع أو قضية أدبية معالجة عامة شاملة يفيد منها القارئ العام والقارئ المتخصص . والسلسلة في مجموعها تمثل موسوعة أدبية متكاملة ، ولا تقتصر في تناولها للموضوعات على الأدب العربي فحسب ، بل تتجاوزه إلى الآداب غير العربية . والسلسلة وصفية ، تعنى أساسا بتعريف القارئ بالموضوع ، وتنأى عن الأحكام القاطعة في القضايا الأدبية الجدلية أو الحافلة بالخلافات .

١ - الأدب المقارن
٢ - أدب الرحلة
٣ - المدائح النبوية
٤ - أدب السيرة الذاتية
٥ - علم اجتماع الأدب : مقدمة
٦ - الأدب الفكاهي
٧ - المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم
٨ - فن الترجمة
٩ - الصورة الفنية عند النابغة الذبياني
١٠ - النموذج الإنساني في أدب المقامة
١١ - الفكاهة عند نجيب محفوظ
١٢ - أدب السيرة الشعبية
١٣ - نظرية الدراما الإغريقية
١٤ - البلاغة والأسلوبية
١٥ - جدلية الإفراد والتركيب